departamentul de istoria & teoria arhitecturii şi conservarea patrimoniului

ANUL I - 2007-2008: LIMBAJ ARHITECTURAL 1

Titular curs: conf. dr. arh. Mihaela Criticos
Redactare: asist. drd. arh. Irina Băncescu

LIMBAJ ARHITECTURAL 1

note de curs
2007 - 2008

LIMBAJ ARHITECTURAL 1

note de curs – cuprins

Argument

I. Atributele vitruviene ca surse ale expresiei arhitecturale

- *firmitas* şi expresia tectonică
- *utilitas* şi expresia funcțiunii
- *venustas* şi expresia poetică

II. Forma arhitecturală ca limbaj – expresie, percepție şi semnificație

1. Paliere ale percepției şi semnificației

- palierul primar (universal, natural)
- palierul cultural-simbolic (convențional)
- palierul individual

2. Palierul primar: percepție şi formă

- experiențe primare ale relației cu mediul
- predispoziții perceptive; raportul figură-fond
- efecte optice

3. Ipostazele complementare ale formei arhitecturale

- (+) şi (-), volum şi spațiu
- relații între forme ca părți ale unei compoziții arhitectural - urbane; evoluția istorică a relației dintre volumul construit şi spațiul urban
- interpretarea relației spațiu/volum prin prisma raportului figură/fond – implicații ale percepției arhitectural

Argument

Conținutul cursului se doreşte o introducere în teoria arhitecturii, dar nu în formula tradițională, ci sub semnul conceptului de **semnificație**, concept foarte vehiculat în ultimul timp, ca o consecință a golirii treptate de conținut a creației arhitecturale în epoca modernă şi contemporană.

În perioada premodernă, edificiile (în primul rând cele reprezentative pentru o societate: templul, biserica, palatul) întrupau fără excepție idealurile comune unei epoci sau societăți şi în acelaşi timp valori universale ale spiritualității umane – deci un adevăr mai înalt, transcendent.
O dată cu modernitatea, din considerente complexe (mutația către noile idealuri ale libertății şi emancipării față de orice autoritate, ale individualismului şi ale progresului tehnologic; dezvoltarea accelerată a societății industriale şi explozia cererii în materie de spațiu construit, etc.), dimensiunea transcendentă a creației arhitecturale se pierde treptat, iar edificiile, desacralizate, nu fac decât să materializeze adevăruri (chiar interese) imediate sau se reprezinte pe sine.
Ca urmare, arhitectul devine, după caz, din interpret sensibil, de talent, al aspirațiilor colective şi al adevărurilor universale, un mare artist sau un simplu prestator de servicii, un om de afaceri pragmatic sau un dictator implacabil. Fenomenul arhitectural se ramifică într-o multitudine de direcții, curente şi tendințe, fapt pozitiv în sine, dacă multe din aceste tendințe nu ar piede cu desăvârşire finalitatea umană a demersului, ducând la manifestări extreme (comercialism şi kitsch, formalism şi gratuitate, intelectualism excesiv, funcționalism sau raționalism rigid, etc.).
Gândirea postmodernă inițiază, începând din deceniul al şaptelea al sec. XX, o amplă reacție critică față de agenda modernității şi de consecințele negative ale acesteia, propunând o revenire (cu corecțiile necesare impuse de situația actuală) la sensul originar al creației arhitecturale, denaturat sau ignorat în decursul perioadei anterioare. În acest context trebuie înțeles accentul important pus pe mesajul (conținutul) formei arhitecturale, pe mecanismul înglobării şi al transmiterii semnificațiilor necesare unei relații optime între om şi cadrul construit.

Cursul propune **înțelegerea arhitecturii ca limbaj al formelor semnificante, ca vehicul al semnificațiilor umane şi în acelaşi timp ca materializare a lor sub forma cadrului construit.**
Definirea gestului arhitectural a constituit şi constituie una din principalele teme ale Teoriei Arhitecturii, disciplină care stă la baza practicii arhitecturale şi a formării profesionale a arhitectului.

Definiții de lucru:

Theoria (gr.) = privire, contemplare de la distanță a realității.

Teoria Arhitecturii = un discurs asupra practicii şi producției de arhitectură, care, în virtutea naturii sale speculative şi anticipatoare, se ocupă nu numai de realizări, dar şi de concepte, principii, direcții sau intenții, de relația dintre arhitectură şi natură, cultură, societate, tehnologie, precum şi de definirea propriu-zisă a arhitecturii ca disciplină, cu originile, instrumentele şi scopurile sale.

Definirea arhitecturii din perspectiva cursului:

Arhitectura = nu un produs al unui subiect creator liber de orice constrângeri

= nu rezultatul unor determinări imediate, conjuncturale (de natură funcțională, structurală, comercială, etc.)

= **un mod de raportare a omului la realitatea înconjurătoare (dar nu o raportare pragmatică, utilitară, asemenea producției de bunuri, ci una semnificantă), în ultimă instanță un mod de existență specific uman**

= **un act de transformare a mediului înconjurător într-o lume a omului prin investirea spațiului existențial cu semnificații umane**

= **un sistem de forme semnificante cu ajutorul cărora omul modelează şi remodelează existentul**

Fiind un suport al conținuturilor sau semnificațiilor umane, arhitectura poate fi privită ca un limbaj, deşi nu este un simplu act de comunicare (după cum nu este nici un simplu act estetic, asemenea celorlalte arte), ci are în esență alt scop.

Definiții de lucru:

Limbaj = mod de expresie format dintr-un sistem de semne destinat comunicării, transmiterii de mesaje

Expresie = proces de „traducere” a unei entități printr-o altă entitate cu caracter observabil

= manifestarea vizibilă a unui conținut invizibil, suportul concret al unei semnificații

- ex. ordinul grec reprezintă expresia „poetică” a stabilității şi a echilibrului tectonic.

Chiar şi adepții abordării fenomenologice (care, de regulă, critică abordarea semiotică, abstractizată, a realității ca un sistem de semne, şi propune reîntoarcerea la o relație autentică,

directă, între om şi lume - v. Norberg-Schulz) recunosc că limbajul (de fapt vocabularul) exprimă conținuturile existenței, iar structurarea cuvintelor prin relații sintactice ne arată că lucrurile sunt puse în relații cu înțeles reciproc. De altfel, orice fenomen cultural poate fi analizat ca un sistem de semne, după cum cultura în ansamblul ei poate fi considerată un act de comunicare.

Analiza limbajului arhitectural conduce la **înțelegerea arhitecturii ca**:
- **expresie a existenței umane în sens generic**, strâns legată de realitatea concretă a lucrurilor, de legile care o structurează, de semnificații cu caracter universal, general (perspectiva fenomenologică)
- **expresie a societății**, a sistemului său de valori şi reprezentări, a semnificațiilor cultural-simbolice specifice fiecărei comunități (perspectiva istorică).

Definițiile propuse ca premisă a cursului sunt, probabil, incomplete, dată fiind natura complexă şi, uneori, paradoxală a disciplinei denumite „arhitectură”. Ca urmare, pentru o mai corectă şi mai profundă înțelegere a acesteia, devine utilă o trecere în revistă a diferitelor ipostaze în care se manifestă.

ipostaze ale arhitecturii:

- artă
- ştiință
- serviciu social
- meşteşug
- disciplină intelectuală
- activitate antropogenetică

Arhitectura ca artă

- dimensiunea estetică este inerentă arhitecturii ca diferență specifică în cadrul categoriei mai largi a „construcției” (altfel spus, ca principală deosebire față de construcția utilitară)
- intenția estetică se poate traduce prin „expresivitate”; esteticul nu se rezumă la frumos, ci cuprinde şi alte categorii (în speță, în arhitectură: pitorescul, sublimul, monumentalul, grațiosul, bizarul, grotescul sau chiar urâtul)
- arhitectura beneficiază de o condiție superioară față de celelalte arte: este considerată prima artă în ordinea existenței, regină şi mamă a tuturor artelor (Hegel); sub aspectul *mimesis*-ului (relectare a realității care defineşte orice artă, după Platon), arhitectura, ca şi muzica, este o artă cosmică, demiurgică (non-reprezentațională, abstractă, nu reproduce forme ale naturii, ci legi şi principii universale precum proporționalitatea, simetria, ritmul, repetiția, echilibrul, etc.)
- în acelaşi timp apare ca inferioară altor arte datorită unor servituți care îngrădesc creativitatea (servituți materiale – supunerea față de legile fizicii, în primul rand gravitația, şi față de legitățile

materialelor; servituți sociale – dependența față de comandă; servituți morale – care țin de responsabilitatea față de societate)
- originea etimologică [*artha* (lb. sanscrită) = utilitate + semnificație] desemnează arta în sens general ca utilitate simbolică (semnificantă), ca activitate necesară, utilă prin menirea ei de a transmite semnificații
- analog, arhitectura se defineşte ca artă a organizării spațiului şi a investirii lui cu semnificații **(arhitectura = construcție + semnificație**) - ex. monumentele megalitice.

Arhitectura ca ştiință
- ca şi ştiința, arhitectura presupune cunoaştere, metodă şi o atitudine bazată pe rigoare şi disciplină a gândirii
- în proiectarea de arhitectură se iau în calcul şi se relaționează o multitudine de date, factori, determinări, norme, principii, regulamente
- la origine, ştiința şi arta sunt nediferențiate, unificate în categoriile sincretice ale magiei şi mitului, din care se desprind cu timpul (nu întâmplător, primul arhitect cunoscut, Imhotep, era mare preot, magician, matematician şi medic)
- în Evul Mediu, în mod paradoxal, construcția, ingineria este considerată o artă, iar ştiința este exprimarea adevărului (în timp ce arhitectura este considerată un simplu meşteşug); ulterior *scientia* se va lega exclusiv de rațiune
- filonul raționalist este fundamental pentru arhitectura modernă, de la raționalismul structural al lui Viollet-le-Duc la cel funcționalist al şcolii Bauhaus
- dar, după cum a demonstrat-o experiența modernismului, exacerbarea dimensiunii raționale, ştiințifice a arhitecturii s-a dovedit falimentară.

Arhitectura ca serviciu social
- arhitectura nu poate exista în lipsa unei comenzi, iar arhitectul devine astfel un prestator de servicii calificat
- totalitatea cerințelor unei societăți la un moment dat în materie de spațiu construit formează **comanda socială**, factor determinant pentru fenomenul arhitectural
- <u>aspecte ale comenzii sociale</u>:

1. <u>practic-material</u> – concretizat în diferitele tipuri de clădiri (numite şi programe de arhitectură) care răspund unei anumite funcțiuni
2. <u>ideal</u> – <u>ideologic</u> sau <u>cultural</u>
   - <u>aspectul ideologic</u> se referă în primul rând la relația arhitecturii cu puterea (politică, socială, religioasă, economică); ex. arhitectura regimurilor autoritare, care impun un anumit caracter (monumental, de prestigiu), susținut de regulă de limbajul clasic (v. concursul pentru aripa de est a Luvrului)

- <u>aspectul cultural</u> se referă la sistemul de valori şi reprezentări al unui grup uman, la tradiții, mod de viață, gust, identitate, memorie culturală – de care arhitectul trebuie să țină seama dacă se adresează acelui grup; ex. impunerea viziunii proprii şi ignorarea aspectului cultural, sortite eşecului (Le Corbusier cu ansamblul de locuințe sociale de la Pessac, lângă Bordeaux), şi, la polul opus, succesul unei arhitecturi participative, care respectă modul de viață şi valorile unei comunități (Ralph Erskine cu ansamblul Byker Wall, Newcastle upon Tyne, Marea Britanie – v. *Architecture d'Aujourd'hui* 187 / noiembrie 1976 şi *Architectural Review* 1018 / decembrie 1981).

- importanța raportului între „supunere" şi „impunere" în relația arhitect-beneficiar, a compromisului care nu face rabat de la principiile profesiunii
- arhitectura presupune o creativitate de tip special (asemănătoare cu aceea a unui actor de talent), care nu trebuie să se exprime pe sine, ci să interpreteze, în maniera sa unică, semnificațiile proprii unui loc sau unui grup uman, precum şi semnificații cu valoare universală.

Arhitectura ca meşteşug

- arhitectul era, la origine, un *archi* (prim, principal) – *tekton* (dulgher, tâmplar), deci un şef de echipă, un meşter constructor, strâns legat de execuție şi bun cunoscător al materialelor şi tehnicilor artizanale – statut pe care îl păstrează şi în Evul Mediu
-odată cu Renaşterea, meseria se intelectualizează treptat, îndepărtându-se de realitatea concretă a formei construite; concepția se separă de execuție, care este încredințată uneori, în perioada contemporană, unei firme specializate.
- rezultatul este dat de inconsistența şi simplismul care caracterizează detaliile Stilului Internațional sau ale postmodernismului istoricist
- apar însă, chiar în sec. XX, arhitecți preocupați de detaliul constructiv, care dă expresivitate, sens şi ordine întregii opere (ex. mişcarea Arts & Crafts; Frank Lloyd Wright; Mies van der Rohe – celebru pentru maxima: *Dumnezeu se află în detaliu;* Louis Kahn; Carlo Scarpa)
- expresia tectonică, datorată materialului, tehnicii sau detaliului constructiv, revine în prezent în forță în teoria şi practica arhitecturală (v. Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture*); tectonica nu exprimă numai propria sa producere producere şi funcționare, ci şi relația construcției cu cerul şi pământul, ancorarea ei în realitatea ontologică.

Arhitectura ca disciplină intelectuală

- ipostază complementară celei anterioare - se opun, dar se completează reciproc (ideal fiind echilibrul perfect între cele două)
- Adolf Loos: arhitectul este un zidar care a învățat latina

- Alberti este primul arhitect în sens modern (deşi contemporan, în sec. XV, cu Brunelleschi, în esenţă ultimul mare constructor gotic, care lucrează după machete *in situ*); având o pregătire teoretică (drept, retorică, matematică), Alberti se preocupă de concepţie, delegându-şi discipolii pentru supravegherea execuţiei
- îndepărtarea de realitate, abstractizarea formei arhitecturale atinge apogeul în cadrul modernismului (interbelic şi postbelic) – ex. Brasilia – o compoziţie perfectă, dar lipsită de finalitate umană
- dincolo de neajunsurile excesivei intelectualizări a meseriei, arhitectura rămâne o disciplină de sinteză, care pretinde celui ce o practică să jongleze cu noţiuni din domeniile cele mai diferite: sociologie, psihologie, antropologie, urbanism, filozofie, estetică, istoria artei, istorie, geografie, fizică, rezistenţa materialelor, instalaţii, eficienţă economică etc.

Arhitectura ca mod de existenţă

- componentă fundamentală a modului de viaţă, dimensiune specific umană, arhitectura este definită de Françoise Choay ca **activitate antropogenetică** (prin care omul îşi construieşte lumea şi se construieşte pe sine, transformă natura într-o lume a omului); ceea ce trimite la conceptul de semnificaţie
- arhitectura trebuie înţeleasă nu ca o simplă acţiune de organizare a spaţiului, ci ca gest semnificant, de investire a realităţii cu conţinuturi umane
- Mircea Eliade: o casă este universul pe care omul şi-l construieşte pentru sine, reluând cosmogonia - creaţia paradigmatică a zeilor; acelaşi lucru se poate afirma şi despre aşezările umane; decurge de aici dimensiunea demiurgică a omului şi a arhitecturii ca activitate umană definitorie
- prin modelarea semnificantă a spaţiului, omul creează "locuri" (spaţii calitativ diferite, în care se manifestă sensibil o semnificaţie existenţială, simbolică, rituală sau socială, şi nu spaţii adaptate pur şi simplu unor necesităţi practice) – pasibile a fi însuşite, intelectual şi afectiv, a fi „trăite" în mod autentic

- concluzie : arhitectura constituie o expresie directă a prezenţei omului în lume - deci o imagine a existenţei umane

I. Atributele vitruviene ca surse ale expresiei arhitecturale

Expresia arhitecturală – sinteză a expresiei celor trei atribute (componente, cerințe) fundamentale ale operei de arhitectură (*firmitas*, *utilitas*, *venustas*), identificate de Vitruviu (Marcus Vitruvius Pollio) în *De architectura libri decem*, primul (şi singurul) tratat de arhitectură care ne-a parvenit din Antichitatea clasică (cca. 25 Î.Hr., în perioada domniei lui Octavian Augustus).

1 – *firmitas* (soliditate, stabilitate) – domeniul staticii, al tehnicilor şi al materialelor de construcție + alegerea sitului
2 – *utilitas* (funcționalitate) – folosința clădirii şi garanția unei bune funcționări
3 – *venustas* (frumusețe, expresivitate) – cerințe estetice / calități formale (proporții, echilibru, ornament)

Cele trei atribute, prezente în cadrul oricărui obiect arhitectural, pot fi interpretate, în termenii unei analize lingvistice, ca niveluri paralele ale comunicării:

firmitas:	suportul material	– nivelul semiotic (suportul comunicării)
utilitas:	conținutul (scopul)	– nivelul semantic
venustas:	forma	– nivelul "poetic" / estetic / artistic

Pentru a răspunde cerințelor reprezentate de atributele vitruviene, arhitectul propune anumite forme care generează efecte (expresii) şi semnificații structurale/tectonice, funcționale şi estetico-simbolice, în dozaje diferite, în funcție de program, de context, de opțiunea autorului sau a comanditarului. Rezultanta acestora constituie expresia arhitecturală, mesajul final al operei.

1. firmitas :

- condiție absolut necesară pentru existența fizică a clădirii, dar nu suficientă pentru statutul de obiect arhitectural
- definit ca **rezistența față de factorii care amenință integritatea clădirii**: încărcări statice (gravitaționale) sau dinamice (din acțiunea seismelor şi vânturilor puternice), factori fizico-chimici naturali (intemperii, diferențe de temperatură, umiditate) sau artificiali (eroziune, infiltrații, coroziune), factori accidentali (şocuri, explozii, incendii, inundații)
- se concretizează în sistemul constructiv, materiale, tehnologie, echipare tehnică.

• De cele mai multe ori se manifestă ca o prezență discretă, implicită, şi nu ca scop în sine.

- există însă momente, în istoria arhitecturii, în care *firmitas* prevalează față de celelalte atribute, constituind o sursă importantă a înnoirii limbajului arhitectural, iar expresia tectonică devine esențială pentru expresia arhitecturală generală – momente în care cerințele funcționale (practice sau simbolice) depăşesc posibilitățile tehnice ale epocii şi se caută/se experimentează noi soluții.

Preocupările structurale predomină în:

- *perioada arhaică* - strâns legate de problema acoperirii pe orizontală a golurilor şi a spațiilor de mari dimensiuni (rezistența la întindere / încovoiere a materialelor de construcție), care duce la apariția principalelor sisteme constructive tradiționale – sistemul trilitic şi sistemul în arc şi boltă

  ex. Poarta Leilor, Micene, Grecia

- *perioada gotică* – legate nu de căutarea performanței constructive (de altfel realizate), ci de cerințe simbolice: crearea unor spații cât mai ample pentru a răspunde elanului religios al mulțimilor; a unor deschideri cât mai largi, prin care lumina, simbol al divinității, să pătrundă în spațiul de cult (mistica luminii); a unor edificii cât mai impunătoare, ca expresie a orgoliului civic al oraşelor-comune care încep să depindă direct de rege, şi nu de seniorii feudali

  ex. catedralele gotice, în special din Franța şi Germania

- perioada modernă (în special începând din sec. XIX)– legate de dezvoltarea fără precedent a economiei, de apariția unor noi programe (clădiri industriale, gări, hale pentru expoziții universale, poduri, birouri, etc.) cu necesități structurale noi (deschideri mari şi înălțimi mari, eforturi structurale diferite, etc.):

→ de aceste construcții se ocupă inginerii, care sunt acum purtătorii noului în materie de limbaj arhitectural (v. şi denumirea de “arhitectura inginerilor”)

ex. Hala Maşinilor de la Expoziția Internațională de la Paris, Tour Eiffel (ambele 1899)

→ arhitecții încep treptat să utilizeze noile materiale şi structuri, performante, camuflate însă sub aparența celor tradiționale, cel puțin la exterior, ca apoi să descopere mijloace de expresie specifice

ex. Biblioteca Sainte-Geneviève, Paris – Henri Labrouste; Bursa din Amsterdam – H.P. Berlage; magazinele universale (temple ale comerțului): Lafayette, Samaritaine, Printemps – Paris; Halele din Paris - Victor Baltard

→ în sec. XX, arhitecții par fascinați de valențele estetice ale noilor forme constructive, ale structurilor speciale şi ale tehnologiilor inovatoare - pânze subțiri de beton, structuri metalice tridimensionale sau pe cabluri, grinzi din beton precomprimat, celule spațiale prefabricate, etc.

ex. Felix Candela, Pier Luigi Nervi (Palazetto dello Sport, Roma), Eero Saarinen (Aeroportul Dulles, Washington D.C.), Noriaki Kurokawa (Nakajin Building,Tokyo)

→ la sfârşitul secolului, manifestare a unui modernism târziu încă atras de mitul progresului tehnologic, apare curentul *high-tech* – ca o demonstrație de forță, adesea gratuită, a tehnicii de ultimă oră

ex. Centrul Pompidou, Paris – Richard Rogers & Renzo Piano: o expresie contemporană a culturii noastre, mai mult metaforă tehnicistă decât răspuns la cerințe concrete – propune de fapt un nou sistem ornamental

ex. Clădirea Lloyds, Londra - Richard Rogers – problema măsurii în care se justifică expresia tehnicistă în arhitectura civilă

- Pentru expresia arhitecturală este importantă **diferența** între **structura reală, fizică** şi **structura percepută** (care poate fi chiar cea reală, lăsată aparentă şi exprimată cu sinceritate, sau o structură figurată).

  ex. zidării portante, masive, care, datorită tratării decorative cu pilaştri şi antablamente, apar ca structuri liniare (cadre) cu umplutură de zidărie (Palazzo Ruccellai - Florența, palatele din piața Capitoliului - Roma)

- *Firmitas* (formele tectonice, materialele) = **sursă importantă de semnificații universale, pe care se construiesc cele simbolice**

  ex.

  Piramida:

  \- *semnificații primare*: stabilitate, ascensiune, masivitate, impenetrabilitate

  \- *semnificații secundare*: relație între cer şi pământ, scară simbolică spre Soarele Ra, mormânt al lui Osiris, zeu al fertilității şi garant al prosperității regatului (dacă mormântul nu este profanat)

  Ordinul grec:

  \- *semnificații primare*: echilibru perfect, absolut, între orizontală şi verticală, între plin şi gol, între umbră şi lumină; regularitate, armonie, proporționalitate

  \- *semnificații secundare*: *kosmopoiesis,* metaforă a ordinii universale reflectate în proporțiile corpului uman

  Goticul:

  \- *semnificații primare*: ascensiune, dematerializare, dinamism, organicitate

  \- *semnificații secundare*: elan religios, imn închinat lui Dumnezeu – definit ca "lumina supraesențială", glorificare a naturii în care se poate desluşi opera divină

- Arhitecții, în special în perioada modernă, în care progresul tehnologic le-a permis o mare libertate a formei, au adoptat **diferite atitudini față de tehnica constructivă** (enumerate de Pierre von Meiss):

  a. **integrare a tehnicii**: forma plastică si tehnica apar în echilibru perfect (ex. Frank Lloyd Wright);
  b. **exaltare:** tehnica, pusă în valoare, este principalul mijloc de expresie arhitecturală (ex. Pier Luigi Nervi);
  c. **figurare:** tehnica nu este decât o imagine tehnicista sofisticată - metaforă suprapusă realității structurale (ex. arhitectura *high-tech*);

d. **disimulare:** tehnica este camuflată sub aparența unei alte tehnici din rațiuni diferite – se caută o imagine de prestigiu (ex. Andrea Palladio) sau încă nu există o expresie proprie (ex. Henri Labrouste);
e. **subordonare:** tehnica este supusă unei expresii plastice dominante (ex. capela de la Ronchamp – Le Corbusier).

- Accentul pe **expresia tectonică** = o tendință importantă (susținută în prezent de Kenneth Frampton), care porneşte de la înțelegerea arhitecturii ca **activitate tectonică**, şi nu scenografică, profund ancorată în realitatea ontologică şi de aceea aptă să redea omului sentimentul de apartenență la lumea în care trăieşte.

ex. Mies van der Rohe, Louis Kahn, Carlo Scarpa

2. *utilitas* :

- conținutul propriu-zis al arhitecturii, echivalentul anecdoticului din artele plastice, literatură sau muzica programatică
- definit drept **capacitatea unei clădiri de a se adecva în mod optim la o anumită funcțiune sau destinație**

Sens dublu:

a. **funcționalitate practică, materială, utilitară** - se referă la conformarea şi dimensionarea spațiilor şi volumelor, la condiționarea spațiilor şi la relațiile dintre acestea (ierarhie sau egalitate, legături obligatorii sau facultative, schema funcțională) etc. – **aspect cantitativ, cuantificabil**
b. **funcționalitate ideală** – **aspect calitativ, inefabil** – ține de adecvarea **optimă** la funcțiune

- psihologică – se referă la ambianță, la percepția subiectivă a cadrului arhitectural şi la un grad de confort fără de care omul poate desfăşura o activitate, dar nu se poate identifica cu spațiul care o adăposteşte;

- confortul psihologic poate însemna intimitate, cordialitate, lux, grad de personalizare, atmosferă, etc.

ex. atrium-urile hotelurilor lui John Portman (Atlanta): caracterul inedit, spectaculos, animația continuă → un mare succes comercial datorat ambianței;

ex. clădirea administrativă a companiei Johnson Wax, Racine, Wisconsin – Frank Lloyd Wright, 1936: spațiu pe două niveluri, spectaculos datorită stâlpilor ciupercă (rol portant + estetic) şi luminatorului, finisat cu materiale calde → randament crescut al angajaților.

- <u>simbolică (semnificantă / metaforică)</u> teren comun cu *venustas*

  – transmite semnificații legate de destinație, context cultural sau fizic, aspirații şi valori individuale, de grup sau universale etc.

  - termenul "simbol" este utilizat în mod curent pentru a denumi orice semn, dar reprezintă de fapt numai unul din cele ***3 tipuri de semne*** recunoscute de semiotică:

a. **semne indexice**: semne abstracte; anunță, semnalizează o realitate – ex. semnele de circulație; chioşcul de gogoşi (doughnuts) anunțat printr-un mare doughnut în vârf de catarg (Robert Venturi)

b. **semne iconice (metaforă)** : trimit la o realitate cu care au ceva în comun; cel mai des utilizate în arhitectură, în special în perioada modernă (imagini ale funcțiunii): de la *duck* (fast-foodul în formă de pasăre) la aeroportul TWA (Eero Saarinen) ca metaforă a zborului sau la Biblioteca Națională din Paris (Dominique Perrault), cu cele 4 turnuri de colț ca nişte cărți deschise - trecând prin aşa-numita *architecture parlante* din sec. XVIII (Boulée, Ledoux, Lequeu)

c. **semne simbolice**: reprezintă prin convenție o realitate absentă, invizibilă (transcendentă) cu care se identifică (ex. peştele, semn de recunoaştere al primilor creştini); distilează memoria culturală a unei colectivități, o transformă în convenții - ex. ordinul clasic (simbol al ordinii cosmice), porticul cu fronton, cupola (până la Palladio simboluri ale sacrului) etc.

- ***expresia funcțională*** se referă la transmiterea, în primul rând, a semnificațiilor legate, explicit sau implicit, de funcțiunea propriu-zisă (semnificații funcționale), dar şi a unor semnificații cu caracter mai

larg (sociale, culturale, ideologice, simbolice), legate de un anumit context:

1. **semnificații funcționale** (semne iconice, mai rar indexice):
   -la nivelul spațiului
   ex. funcțiuni principale şi secundare exprimate prin scară, tratare arhitecturală, ambianță
   - la nivelul elementelor de arhitectură şi al unor subansambluri
   ex. identificarea facilă a funcțiunilor după forma şi dimensiunile golurilor din fațadă (scara, încăperile principale, serviciile, etc.) sau după forma caracteristică a unor subansambluri (casa scării, casa liftului)
   - la nivelul volumului general
   ex. imaginea uzinelor cu şeduri şi coş de fum devenită semn indexic (v. legendele hărților)
   - la nivelul programului (asociații, conexiuni legate de programe)
   ex. soliditatea şi impenetrabilitate fațadelor unei bănci (în stil egiptean sau asiro-babilonian în sec. XIX; pereți masivi, mari plinuri de zidărie + o sugestie a fermoarului la Banca del Gottardo, Lugano - Mario Botta); imaginea unei zburătoare la aeroportul TWA, New York – Eero Saarinen, 1962
2. **semnificații sociale (**semne iconice sau simbolice) - indică un statut individual sau de grup,
   ex. identitatea corporativă - Chrysler Building, New York, sau orice sediu de mare companie
3. **semnificații culturale** (semne iconice sau simbolice) - exprimă identitatea culturală a unui grup sau a unui loc
   ex. spiritul național sau regional în arhitectură (stilul neoromânesc)
4. **semnificații ideologice** (semne simbolice) – legate de propaganda puterii sau a unor grupări social-politice
   ex. neoclasicismul ca arhitectură a revoluțiilor şi regimurilor burgheze; clasicismul regimurilor autoritare (nazist, fascist, stalinist); monumentalitatea arhitecturii industriale din perioada de ascensiune a Germaniei ante-1914 (Fabrica de turbine AEG, Berlin – Peter Behrens, 1911)

5. **semnificații simbolice** (semne simbolice cu un grad de ambiguitate semantică – se pretează la multe interpretări) ex. opera din Sydney – forma spectaculoasă, cu sugestii multiple, care marchează rolul clădirii ca eveniment urban şi ca semnal al oraşului

- ***Decorum*** - principiu al teoriei clasice echivalent cu funcționalitatea simbolică; traductibil prin *conveniență*, adecvare la scop

- provenit din retorică, unde *decorum* (parte a *elocutio*) = congruența dintre discursul retoric şi destinația sa ca loc, timp şi tip de public (adaptare la scop)
- *decor*-ul lui Vitruviu: o categorie estetică complexă (cu implicații sociale şi morale + asociată cu Frumosul) cerând ca aspectul unei clădiri să fie compus corect (adecvarea formei la conținut – ex. ordinul templului la personalitatea zeului), respectând convențiile sociale şi culturale (reprezentate prin teme ornamentale), ca şi canonul artistic (regulile, *auctoritas*)
- teoria clasică (sec. XVII-XVIII) dezvoltă conceptul de *decorum* ca *bienséance* sau *convenance*, punând accentul pe legitimitatea ornamentului; Laugier (considerat un promotor al raționalismului în teoria arhitecturii) recomandă pentru locuințele sarace "*beaucoup de propreté et de comodité, point de faste*" - o manifestare a ierarhiei sociale
- prin *decorum*, teoria clasică articulează viziunea unui univers ordonat, armonios, coerent, ierarhizat, în care totul are un rol şi o semnificație bine determinate, stabilite odată pentru totdeauna; ordinea divină se materializează în ordinea societății şi a artei şi devine manifestă prin ornament (la rândul său conceput în concordanță cu paradigma parurii)
- *decorum = o teorie a reprezentării structurii sociale prin forma construită*
- posteritatea conceptului de *decorum* străbate perioada modernă, fundamentând premisele funcționaliste ale mişcării Arts & Crafts, ca şi funcționalismul însuşi, chiar dacă adecvarea la scop nu se mai referă la o ordine a lucrurilor dată de Dumnezeu, ci la o ordine laică determinată de rațiuni social-politice, etice, estetice, practice.

Funcționalismul: orientare / direcție / tendință care promovează primatul funcțiunii în concepția arhitecturală

- scindare a atributelor specifică modernității (spre deosebire de unitatea indestructibilă a concepției despre lume, pusă sub semnul credinței specifică lumii pre-moderne; ca reflectare a dezvoltării complexe a societății, modernitatea separă diferite domenii - rațiune şi sensibilitate, util şi frumos, structură şi ornament - în componente până atunci considerate inseparabile, formând un tot unitar);
- consacrat ca un curent major în perioada interbelică, sinonim cu termenii de "modernism interbelic" sau "Stil Internațional", funcționalismul (de fapt o formă de raționalism funcțional) are rădăcini mai vechi

Primele manifestări ale atitudinii funcționaliste:

- **Mişcarea Arts & Crafts** – arhitectura domestică burgheză din Anglia victoriană nu mai încearcă să imite stilurile istorice ale reşedințelor aristocratice, ci, promovând valori tipic burgheze (confortul, eficiența), apelează la formele arhitecturii vernaculare, la materialele locale şi la tehnici tradiționale (de unde denumirea de FreeStyle Architecture); fiecare funcțiune sau bloc funcțional capătă propriul volum şi propriul acoperiş, precum şi o expresie proprie, sincer afişată în fațadă

ex. Red House, Philip Webb, Marea Britanie, 1859 (locuința lui William Morris)

- **Louis Sullivan**, fondatorul Şcolii de la Chicago – autorul motto-ului funcționalist "form follows function" (idee preluată de la naturalistul Lamarck: funcția creeaza organul); Sullivan gândeşte arhitectura într-o unitate organica formă - funcțiune, după modelul biologic

ex. Guaranty Building, Buffalo, 1895 – turn de birouri conceput după principiul coloanei: baza = parter + mezanin, spații publice gândite ca un decor fastuos al străzii; fusul canelat = zona de birouri, tratată mai neutru, cu riflaje verticale; capitelul = coronamentul, spații tehnice (rezervorul de apă şi camera troliului), dar zonă cu funcție estetică şi reprezentativă (participă la silueta urbană)

- ***curentul funcționalist*** propriu-zis se dezvoltă mai ales începând din anii `20, fundamentat de Le Corbusier şi de reprezentanții Şcolii Bauhaus – promovează

adecvarea formei la funcțiune, în forme simple, geometrice, austere (lipsite de ornament), posibil de realizat cu mijloace industriale

ex. clădirea Şcolii Bauhaus, Dessau – Walter Gropius,1925 – ilustrează principiile funcționaliste – zonificarea funcțională (organizare pavilionară, în blocuri funcționale distincte, articulate prin circulații verticale), conformarea fiecărui spațiu după funcțiune, expresia proprie fiecărei funcțiuni etc.

- devine o ***estetica funcționalistă***, definită în 1932, cu ocazia expoziției *The International Style* (MoMA, New York), de către Henry-Russell Hitchcock şi Philip Johnson, în opoziție cu estetica clasică:

- masa înlocuită prin volum
- simetria axială înlocuită prin regularitate
- ornamentul aplicat înlocuit prin proporții şi calități estetice ale materialelor

=> o estetică abstractă, care se va generaliza după al doilea razboi mondial în special în arhitectura locuinței de masă, conducând la depersonalizare, uniformizare, pierdere a identității

- principiile funcționaliste se extind şi la scara oraşului (***urbanismul funcționalist***): zonificarea funcțională (*zoning*) după principalele funcțiuni ale oraşului (locuirea, producția, recreerea şi circulația)

- ex. cartierul experimental Weissenhof, lângă Stuttgart – 1927 (proiect coordonat de Mies van der Rohe la care au participat toți marii reprezentanți ai funcționalismului) – clădirile de locuit sunt amplasate într-o zonă izolată de centrul oraşului, un parc cu alei pietonale şi alei de acces carosabil; circulația carosabilă este scoasă în afara cartierului, perimetral, dispărând ideea de stradă tradițională;
- ideile urbanismului funcționalist sunt meritorii pentru încercarea de a soluționa criza urbană a secolului XX – dar aplicarea lor rigidă, mecanică, fără a ține seama de situația particulară a fiecărei teme, a condus la un adevărat eşec uman (v. demolarea, în ultimele zeci de ani, a unor cartiere de locuințe ieftine devenite focare de infracționalitate)

- ex. cartierul Pruitt Igoe din St. Louis, Missouri – arh. Minoru Yamasaki, aruncat în aer în 1972 (moment în care Charles Jencks recunoaşte sfârşitul modernismului şi al idealurilor sale)

- exemplele de funcționalism de bună calitate sunt cele în care ***aspectele utilitare şi cele psihologico-simbolice sunt inseparabile***

ex. Alvar Aalto – sanatoriul TBC de la Paimio, Finlanda, 1929, unde aplică principiile funcționaliste (forme simple, geometrice, zonificare funcțională), dar se concentrează asupra confortului psihologic al bolnavilor - ambianța caldă (lemnul şi designul original) + detalii tehnice (tâmplării exterioare cu sistem de circulație a aerului etc.)

ex. cartier muncitoresc Hook van Holland – arh. J.J.P. Oud, 1924; se păstrează scara domestică şi o anume tradiție a locuirii (locuințe individuale cu mici dotări de comerț, strada-coridor) care dă utilizatorilor un sentiment al comunității, al apartenenței (chiar dacă locuințele sunt identice, repetabile, impersonale)

3. *venustas* :

- componentă estetică / artistică / poetică a arhitecturii, care include şi o dimensiune simbolică - expresivitatea pur formală, detaşată de rațiuni extraestetice (funcționale, structurale), în virtutea unei anumite autonomii a formei artistice care permite experimentul gratuit
- ***venustas = artisticitate + simbolism*** *(dimensiunea artistică a unei opere nu constă numai în realitatea ei fizică, ci în primul rând în semnificațiile transmise de forme, în ceea ce exprimă)*
- atributul cel mai teoretizat, problema centrală a teoriei clasice de arhitectură (formă, proporții, ornament, ordin).

- pentru Vitruviu, ***venustas*** include cerințele estetice, în primul rând proporțiile, dar şi inventivitatea artistică + adecvarea față de destinația clădirii (importantă sursă a Frumosului): cerințele frumosului sunt îndeplinite "*când opera are o aparență elegantă şi plăcută, iar proporțiile relative ale părților individuale au fost calculate pe baza adevăratei simetrii*" - ***simetria*** în sensul antic = ***comensurabilitate*** (a părților între ele sau a părților față de un modul), armonie;

- conceptul de ***decor*** (congruență, adecvarea dintre formă şi conținut cu respectarea convențiilor social-culturale şi a canonului) este o componentă a lui *Venustas* – v. cap. *Utilitas* (din perspectiva actuală, *decor* aparține unei zone de suprapunere între *Utilitas* ca funcționalitate simbolică şi *Venustas)*;
- *decor* dictează modul de utilizare a ordinelor (în funcție de caracterul şi calitățile lor - probleme de iconologie arhitecturală):

- doric: pentru zeități virile, războinice (Marte, Hercule, Minerva)
- ionic: pentru zeități cu caracter intermediar între severitatea masculină şi zveltețea feminină (Junona, Diana, Bacchus)
- corintic: pentru zeități cu o natură delicată (Venus, Flora, Proserpina, nimfe ale izvoarelor)

- ***proporțiile*** sunt definite în 3 moduri:

1. prin relația părților între ele
2. prin relația tuturor elementelor cu un modul
3. prin analogia cu proporțiile corpului uman

=> dualitate a conceptului de proporție: proporții matematice versus proporții antropomorfice (legate în imaginea omului vitruvian)

- Alberti nu utilizează termenul *Venustas*, ci, cu acelaşi sens (Frumos, frumusețe), termenul de *pulchritudo*; criteriul suprem al Frumosului = ***armonia*** (*concinnitas*), concept cheie al teoriei sale, bazat pe număr (*numerus*), proportie (*finitio*) şi distribuție (*collocatio*)

- **regulile date de numere** derivă din natură; ex. numere pare-impare: picioarele animalelor sunt în numar par, la fel şi coloanele sau colțurile; deschiderile (gura sau, pe fiecare parte a corpului animalelor, urechea, nara, ochiul) – în număr impar, la fel şi golurile fațadei etc.
- **legile proporțiilor**, ca şi legile armoniei muzicale (în linia lui Pitagora) derivă de asemenea din Natură; intervalurile armonice ale scării muzicale erau văzute ca dovadă audibilă a frumuseții rapoartelor numerice care stau la baza ordinii universale
- **legile distribuției**, inspirate şi ele din natură, se referă la poziția relativă a părților unei clădiri unele față de altele, de ex. simetria (în sensul modern de echilibru al părților)

- în linia lui Vitruviu, teoria renascentistă (inclusiv Alberti) consideră că
  - după cum omul este imaginea lui Dumnezeu (proporțiile sale sunt concepute şi fixate de voința divină), tot aşa proporțiile arhitecturii trebuie să exprime ordinea cosmică
  - analogia dintre acordurile muzicale audibile şi proporțiile arhitecturale vizibile este expresia şi în acelaşi timp dovada incontestabilă a structurii armonice a universului

- doctrina unui univers matematic, guvernat de legile proporțiilor armonice, este reafirmată de marii gânditori ai sec. XVI-XVIII (Kepler, Galilei)

- erodarea legilor proporțiilor se produce o dată cu desacralizarea treptată a viziunii despre lume (operă a modenității)
  - Claude Perrault introduce relativismul: nu exista rapoarte "frumoase" aprioric, frumusețea proporțiilor clasice se datorează obişnuinței (pierderea dimensiunii transcendente a ordinului – considerat până acum un simbol al ordinii cosmice); noțiunea de frumos se scindează în (1) frumos obiectiv / pozitiv (natural, real, necesar – ex. calitatea materialelor şi a execuției) şi (2) frumos subiectiv / arbitrar (relativ – ex. proporțiile)
  - Francesco Milizia (sec. XVIII): proportiile şi, implicit, impresia produsă de un edificiu, depind de senzație, de experiența anterioară
  - linia senzualista engleză (sec. XVIII) – cu teoriile filozofului David Hume şi ale pictorului William Hogarth – transformă estetica obiectivă într-o sensibilitate subiectivă
    - Hogarth, în "On the Standard of Taste" ataca fundamentul teoriei clasice: frumusețea nu este inerentă obiectului pentru ca acesta sa fie in acord cu armonia supremă, ci aparține sensibilității, ca şi diformitatea
    - Richard Payne Knight - proporțiile vizibile depind de asociațiile de idei, nu de o rațiune abstractă (demonstrează ca armonia muzicală şi proporțiile spațiale nu au nimic în comun: aceleaşi dimensiuni relative care fac un animal frumos îl fac pe un altul urât)

  => **proporția devine un rezultat al sensibilității individuale**, iar arhitectura se emancipează complet față de rapoartele matematice;

proporția rămâne totuşi valabilă în forma degenerată ca rețetă didactică - instrumentalizată, desacralizata, fără legătură cu semnificația originară

- sec. XVIII înlocuieşte primatul proporției cu **noțiunea de caracter** (introdusă de Germain Boffrand): transpunerea în arhitectură nu a unor rapoarte deduse din proporțiile corpului uman, ci a **nuanțelor umane de caracter**

- se caută identitatea nu între rapoartele muzicale şi arhitecturale, ci între sentimentele declanşate de muzică şi arhitectură;
- o clădire trebuie să exprime caracterului ocupantului sau al funcțiunii; arhitectura produce un efect, se adresează observatorului;
- Boffrand propune **o estetică a efectului**, derivată din retorică
- conceptul de caracter fundamentează ideile arhitecturii "vizionare" şi ale aşa-numitei *architecture parlante*.

- sec. XIX: dezbateri despre stilul, urmate de o problematică non-estetica (socială, tehnologică, urbanistică, ideologică – ex. specificul național)
- începând cu Viollet-le-Duc, teoria arhitecturii nu mai este privită ca un sistem estetic speculativ, ci ca rezultat al unei cercetări ştiințifice empirice inatacabile
- sec. XX – nihilismul avangardelor aduce o revizuire a valorilor; se propune o estetică a maşinii, iar frumosul ajunge să se identifice cu "forma justă" (perfect adaptată funcțiunii, automat frumoasă); simultan, se constată o revenire la teoria proporțiilor din considerente estetico-funcționale (Modulorul lui Le Corbusier)
- în prezent, problematica frumosului şi a expresivității formei este înlocuită în teoria de arhitectură de teme mai apropiate de preocupările societății contemporane, dar rămâne, implicit, o cerință fundamentală, conținută în subtext de o mare parte a acestor teme (semnificația şi fenomenologia locului, legătura cu tradiția, contextul, expresia tectonică, originalitatea în artă).

Venustas ca expresie a formei

Expresivitatea formelor arhitecturale este determinată atât de realitatea lor concretă (geometrie, textură, culoare), cât şi de semnificațiile pe care le transmit, deci de modul cum sunt receptate de observator, în funcție de asociațiile sau

conexiunile pe care le suscită (de fapt chiar aparența concretă conține sugestii perceptive, adesea îndepărtate de realitatea imediată)). Formele nu sunt niciodată pure, "inocente", ci poartă o încărcătură de semnificații pe care experiența umană o recunoaşte întotdeauna.

*Sursa (proveniența) formelor arhitecturale, în sensul de reflectare a unei realități (**mimesis**) devine astfel un criteriu important în identificarea semnificațiilor pe care le transmit.*

Tipuri de forme după criteriul mimetic:

1. Forme derivate din rațiuni extraestetice (structurale sau funcționale)– care primesc o interpretare estetică şi ajung să pară ornamentale

ex. **ordinul clasic**, născut din "mirabilul dialog între forma tectonică şi apa de ploaie" (Paolo Portoghesi): are la origine rol structural, dar devine o interpretare poetică a structurii (curbura echinei dorice şi a fusului, precum şi sensul descendent al volutelor ionice şi al frunzelor de acant corintice, care exprimă reacția pietrei la acțiunea încărcărilor gravitaționale, structura antablamentului din piatră care imită structura din lemn); elemente gândite pentru a facilita scurgerea apelor meteorice sau efectele neplăcute ale degradărilor pe care le produc – profilele cornişei, în special lăcrimarul (reprodus şi la cornişele interioare), canelurile coloanelor etc.

ex. **modenatura gotică** – ansamblul profilelor şi al decorațiilor (inclusiv garguiele proeminente, în formă de monştri sau demoni) este gândit pentru a proteja fațada de efectele apei de ploaie;

ex. **ancadramentele** au o origine structurală - întărirea structurii (zidărie portantă, deci suprafață continuă) în dreptul golurilor – lintoul (buiandrugul) care uneori trebuie susținut de montanți şi de o bază; la finisarea zidului se poate renunța la exprimarea vizibilă a ramei rezultate; dar, din rațiuni de confort psihologic (şi estetico-simbolice), rama structurală este reprodusă şi amplificată decorativ.

2. forme ideale, derivate din interpretarea unor modele estetice şi/sau simbolice

a. <u>modelul cosmic</u> (*imago mundi*):

- aşezarea, locuința şi sanctuarul (în perioada primitivă şi arhaică) – ritualuri de întemeiere cu marcarea centrului şi a limitei, care echivalează cu creația lumii
- biserica în perioada creştină timpurie (cupola simbol al cerului, nava – al

lumii terestre)

- temple budiste sau hinduiste – planul figurează o *mandala* (simbol cosmic transpus într-o magine capabilă să conducă la iluminare): formă rectangulară, orientată după punctele cardinale; incinte concentrice (trepte inițiatice); sanctuarul în centru ca *axis* mundi

ex. Angkor-Vat (Cambodgia), Borobudur (Java)

b. <u>modele arhetipale sau mitice</u>:

- muntele sacru (piramide, ziggurate, temple indiene)
- labirintul (palatul din Cnossos, Creta) – simbol inițiatic
- Chivotul (Tabernacolul) → templul lui Solomon (model pentru tipul spațial central)
- Civitas Dei (cetatea lui Dumnezeu = Ierusalimul ceresc, model pentru tipul bazilical)

c. <u>modele istorice de prestigiu</u>:

- templul grec: ex. preluat din Renaştere (Palladio) până în neoclasicism (La Madeleine, Paris; Walhalla, Regensburg)
- templul circular roman (al zeiței Vesta): ex. Bramante (Tempietto)
- arcul de triumf roman: ex. Alberti (portaluri la San Francesco din Rimini sau Sant'Andrea din Mantova)
- Panteonul: ex. Bramante (Tempietto), Palladio (vila Capra), Thomas Jefferson (Biblioteca Universității din Virginia)
- Tempietto: ex. Sir Christopher Wren (St. Paul, Londra)
- Vila Capra: ex. Lord Burlington

d. <u>modele geometrice abstracte</u>:

- compoziții bazate pe forme geometrice simple şi trasee regulatoare

ex. oraşele ideale ale Renaşterii, care îmbină formalismul estetic, simbologia cosmică şi noile tehnici de fortificație într-o formă ideală pusă în legătură cu rectitudinea morală a cetățenilor – Sforzinda (Antonio Filarete, sec. XV), Palmanuova (Vincenzo Scamozzi, sec. XVI)

ex. planurile vilelor lui Palladio

ex. fațade ale vilelor lui Le Corbusier (Maison Ozenfant, Garches)

e. <u>modele estetice</u> (derivate din doctrine / programe estetice elaborate de arhitecți sau plasticieni)

- <u>Grupul De Stijl</u>: se bazează pe principiile neoplasticismului (Piet Mondrian), curent pictural care propune descoperirea esenței realității, a

structurilor sale elementare; forma este descompusă în elementele sale simple (linii, suprafețe, culori primare şi non-culori)
ex. Casa Schroeder, Utrecht – Gerrit Rietveld: obiect artistic la care se aplică principiul descompunerii volumului în linii şi suprafețe (elemente primare); fațadele par explodate, deconstruite, elementele se citesc net, într-o izolare reciprocă;
- Mies van der Rohe - prisma transparentă din metal şi sticlă, forma ideală cu vocație universală, care poate fi utilizată indiferent de funcțiune;
ex. prisma verticală: Seagram Building, New York - birouri; Lake Shore Drive, Chicago – locuințe (formă improprie – lipsa de intimitate);
ex. prisma orizontală: Crown Hall, Illinois Institute of Technology, New York; Casa Farnsworth; Neue Nationalgalerie, Berlin (formă improprie pentru funcțiunea de muzeu de artă – lumina naturală laterală este nocivă pentru tablouri);
- Le Corbusier - Capela de la Ronchamp, Franța (1950) - forma sculpturală cu multiple aluzii simbolice; capelă de pelerinaj în sit natural pe locul unui sanctuar celtic, marchează orientarea autorului spre un stil sculptural, bazat pe organicitatea formei; forma plastică este suverană, dominând atât minimalele cerințe funcționale, cât şi problemele tehnice: dubla cochilie sprijinită pe sâmburi de beton înglobați în zidărie, lăsând o fantă continuă de lumină şi părând că levitează; peretele de sud perforat de ferestre neregulate dispuse înt-o compoziție elaborată, care dau naştere unui spectacol continuu de culoare şi lumină; peretele de est concav (opusul absidei tradiționale, convexe) care devine un mare altar în aer liber pentru slujbele de hram; formele absidate bogate în reminiscențe ale unei tradiții mediteraneene arhaice – sunt numai câteva din mijloacele de expresie la care apelează Le Corbusier;
- Frank Lloyd Wright - Muzeul Guggenheim, New York: forma ideală a spiralei descendente ca partiu muzeal; criticată pentru că nu incită la contemplarea operei de artă, ci la mişcare (rampa, spirala=forme dinamice), iar spațiul total, unic distrage atenția vizitatorului; pe de altă parte, spațiul-eveniment îl incită să recepteze mai bine arta (muzeul, sala de concerte), îl transpune într-un alt registru perceptiv, superior celui curent.

Concluzie

Frontiera între atribute şi expresiile lor nu este fermă, ci fluctuantă, elastică; de altfel, ***aspectele reflectate de cele trei comandamente se pot regrupa în două categorii, care produc două clase de forme***:

1. ***Firmitas*** şi ***Utilitas* practic** reflectă aspecte concrete, materiale, ale existenței, determinări obiective
→ produc **forme "utile"** (structurale sau funcționale) care pot deveni expresii / imagini / metafore ale propriilor scopuri
2. ***Venustas*** şi ***Utilitas* ideal (psihologico-simbolic)** reflectă aspecte generale ale existenței şi spiritualității umane, legate de valori universale sau specifice unei comunități
→ produc **forme "artistice"** / **"poetice"** care pot fi simbolice sau libere (pur estetice)

Bibliografie capitolul I:

- William Curtis, *Architecture since 1900*, Phaidon, London, 1996
- Kenneth Frampton, *Modern Architecture – A Critical History*, Thames & Hudson, New York, 1985 (cota II 4837)
- Sorin Vasilescu, *Istoria arhitecturii moderne* (curs)
- Charles Jencks, *Le Langage de l'architecture post-moderne*, London, Academy Editions / Éditions Denoël, 1985, pp. 39-79
- William Curtis, *Architecture since 1900*, Phaidon, London, 1996
- Pierre von Meiss – *From Form to Place*, capitolul 8 : "Form and the Nature of Materials" (despre atitudinea față de tehnică) , p.165-192
- Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1996

II. Forma arhitecturală ca limbaj – expresie, percepție şi semnificație

1. <u>Paliere ale percepției şi semnificației</u>

În artă şi arhitectură, ***fenomenul de comunicare*** (de transmitere a unor conținuturi sau semnificații) trebuie privit sub un ***dublu aspect***:

- ***expresia*** (apanajul emițătorului de mesaje, deci al creatorului)
- ***percepția*** (apanajul receptorului, deci al „destinatarului" mesajelor, al „consumatorului" sau al utilizatorului)

În teoria artei se consideră că fenomenul de receptare a obiectului artistic este o formă de cunoaştere care poate fi asimilată cu percepția. Locul acesteia pe scara cunoaşterii (de fapt a reflectării realității) se poate observa din clasificarea de mai jos.

<u>Cunoaşterea – 2 trepte:</u>

a- empirică (senzorială); forme de reflectare

- **senzația** (reflectarea nemijlocită a unor însuşiri ale obiectelor din realitate care acționează asupra organelor de simț)
- **percepția** (reflectarea ca un întreg unitar a obiectelor care, prin anumite însuşiri, acționează asupra simțurilor; se bazează pe experiența anterioară) - se pare că, pe scara evolutivă, de la mamifere în sus nu mai există senzații pure, ci numai percepții
- **reprezentarea** (imagine senzorială a unor obiecte/fenomene din realitate, evocată mental în absența lor) - face trecerea spre gândirea abstractă

b- teoretică (rațională); forme de reflectare

- noțiuni, categorii, judecăți, raționamente, teorii

Spre deosebire de poeți, muzicieni sau artişti plastici, care se pot manifesta oricât de liber în exprimarea mesajului artistic (şi, la fel de liber, îşi pot asuma condiția de artişti neînțeleşi), arhitecții, ca şi ceilalți creatori implicați în modelarea cadrului de viață al omului (urbanişti, designeri), sunt datori să asigure o relație optimă între producțiile lor şi beneficiari, şi deci o percepție corespunzătoare a acestor creații şi

a mesajelor pe care le transmit. În consecință, este important ca aceste categorii de creatori să se familiarizeze cu **problematica percepției**, cu modul în care sunt interpretate formele, cu potențialul lor expresiv.

De la experiență la percepție şi de la percepție la semnificație

Mintea umană este astfel programată încât să caute semnificația (înțelesul) fiecărei informații senzoriale / a fiecărui stimul pe care o/îl primeşte din exterior. **Semnificațiile pe care le transmit obiectele şi fenomenele cu care venim în contact depind de percepție, iar percepția se bazează pe experiență.** Fiecare obiect/fenomen cunoscut îşi are, în memoria umană, propriul său fişier; obiectele/fenomenele nemaiîntâlnite sau întâmplătoare primesc automat o interpretare preliminară pe baza informației deja dobândite, fiind provizoriu introduse în fişierul corespunzător unui obiect/fenomen asemănător, deja cunoscut. Dacă se repetă, li se creează ulterior un fişier propriu. Interpretarea informațiilor se realizează deci pe baza memoriei stocate, care, la rândul său, se datorează experienței. Este vorba despre experiența dobândită de fiecare individ atât pe parcursul propriei existențe, cât şi despre cea transmisă prin educație sau genetic.

Prin urmare, se pot identifica **trei paliere ale experienței şi percepției**:

1. **Palierul universal (primar, general, biologic), al speciei** – constând din experiențe comune tuturor membrilor speciei umane (*Homo Sapiens Sapiens*), legate de corporalitatea omului, de relațiile sale cu mediul înconjurător
2. **Palierul cultural-simbolic, de grup** – format din experiențele comune unui anumit grup cultural (rasă, etnie, națiune, colectivitate urbană sau rurală, grup religios, sectă, club, asociație profesională, etc.), care împărtăşeşte un sistem de valori şi reprezentări comune
3. **Palierul individual** – format din experiențele personale ale fiecăruia

Acestor paliere le corespund, în mod analog, **trei paliere ale semnificației**:

1. **Palierul semnificațiilor universale (primare, naturale)** – transmise pe cale biologică, genetică; ex. amenințarea pe care o reprezintă un perete înclinat spre observator, pasibil de prăbuşire (v. Turnul din Pisa) sau protecția pe care o poate oferi o adâncitură în sol sau într-un perete vertical
2. **Palierul semnificațiilor cultural-simbolice (convenționale)** – bazate pe mituri, tradiții, experiențe comune ale unei colectivități, formate prin convenție între membrii acesteia şi transmise prin educație; ex. culoarea de doliu (negru pentru europeni, alb pentru japonezi, galben pentru indieni) sau semnul de recunoaştere al creştinilor în perioada persecuțiilor (peştele, cuvânt care, în limba greacă - *ιχτυς*, reprezenta acronimul denumirii complete a lui Isus Cristos).
3. **Palierul semnificațiilor individuale** – derivate din memoriile şi experiențele proprii fiecărui individ, ex. prăjitura numită *madeleine*, care îi evocă lui Proust o amintire atât de puternică, încât declanşează acel flux al memoriei care produce romanul *În căutarea timpului pierdut*

Cursul se ocupă în mod special de palierul primar, care poate constitui baza unui limbaj universal, accesibil tuturor, indiferent de timp şi loc, dar se vor face referiri şi la palierul cultural-simbolic, având în vedere că adesea semnificațiile simbolice se construiesc pe semnificațiile naturale.

2. Palierul primar: percepție şi formă

Buna relație cu mediul de viață decurge din posibilitatea omului de a-şi însuşi (apropria) obiectele şi spațiul existențial – nu în sens fizic, material, ci în sensul capacității de a le înțelege şi de a le interpreta semnificațiile. Însuşirea realității înconjurătoare este fundamentală pentru o bună situare a omului în lume, pentru echilibrul şi normalitatea existenței sale.

La nivelul palierului primar, corespunzător întregii specii umane, percepția este influențată de **habitudini** (obişnuințe) ancestrale, constituite în urma unor experiențe repetate şi fixate în memoria speciei, ca adaptare la condițiile de existență. Ele intervin instinctiv în fiecare moment al raportării noastre la mediul înconjurător, ca un fel de **tipare** sau **scheme** care facilitează şi ordonează percepția realității.

Manifestări ale habitudinilor perceptive:

a – experiențele primare ale relației cu mediul

b – predispozițiile perceptive

c – efectele optice

a. <u>Experiențele primare ale relației cu mediul</u>

Se bazează pe **informațiile furnizate de simțuri**, ca şi pe **relațiile topologice** – cele mai simple forme de relații pe care omul le stabileşte cu spațiul înconjurător (relații de proximitate, separare, similitudine, succesiune, continuitate, închidere, etc.).

Tipuri de experiențe:

1. **experiențe corporale (senzoriale)** - bazate pe simțuri: cald-frig, lumină-întuneric, linişte-zgomot, umed-uscat, neted-rugos, opac-transparent, mat-lucios + culori, reflexe, texturi, sunete, mirosuri, gusturi etc.
2. **experiențe spațiale**

   2.1. **experiențe ale verticalității (gravitaționale)**

   - datorate impactului gravitației asupra percepției;
   - existența pe Terra, în câmp gravitațional, şi nu în imponderabilitate, face ca în arhitectură axa sau planul de simetrie orizontale să fie lipsite de logică;
   - determină efecte ca: greu-uşor, echilibru-dezechilibru, ascendent-descendent etc., precum şi semnificații tectonice legate de transmiterea şi preluarea încărcărilor gravitaționale (ex. în ordinul clasic, galbul coloanei, curbura echinei dorice, sensul în care sunt trasate volutele capitelului ionic, înclinarea frunzelor de acant ale corinticului, orientarea profilelor cu ove şi sulițe etc.)

2.2. **experiențe ale orizontalității (de orientare în câmp orizontal)**
- sunt în esență experiențe motorii, care se referă la
    - direcționare / mişcare
    - delimitare (închidere) / oprire a mişcării
- mişcarea în spațiu, ca şi orientarea, depind de organizarea spațială a mediului, de imaginea acestuia, pe care omul o percepe prin intermediul unor **scheme mentale apriorice**, constituite pe baza relațiilor topologice în etapa de început a existenței speciei umane
- sunt **scheme de orientare şi de structurare a spațiului** (perceput inițial ca omogen şi nediferențiat), cu scopul de a-l face inteligibil – identificate de Kevin Lynch: **centrul (nodul)**, **parcursul (traseul)** şi **domeniul (teritoriul)**, la care se adaugă **limitele (pragurile)** şi **reperele** (care se pot însă considera ca incluse în primele trei)
- sunt arhetipuri structurale (le regăsim oriunde şi ne ajută să ne orientam într-un spațiu necunoscut) şi structurante (devin modele de organizare spațială)
- se regăsesc la diferite scări: peisaj, aşezare, edificiu.

- **centrele**

- locuri în care, datorită unei activități sau unui interes al omului, se manifestă o anumită semnificație (ex. aşezarea la nivelul peisajului; o piață urbană la nivelul aşezării; un edificiu public fie la nivelul aşezării, fie la nivelul unui spațiu urban; spațiul principal al unui edificiu la nivelul acestuia; locuința ca centru al vieții personale etc)
- experimentate ca “interior”, relativ mici (definite prin proximitate) față de spațiul înconjurător
- Mircea Eliade arată că primele locuri experimentate ca centre au fost spațiile sacre (legate de elemente al peisajului divinizate, de cultul morților sau de diferite ritualuri), reprezentând prima forma de întrerupere a omogenității spațiului fizic - un loc calitativ diferit, de comunicare cu supranaturalul (prin manifestarea axei verticale, axa sacră, *Axis* mundi, care fixează centrul între cer şi pământ)
- ulterior încep să fie experimentate ca centre (cu grade diferite de importanță) aşezările în întregul lor, locuințele, locurile de vânătoare sau de păşunat etc.

- centrul este perceput ca spațiu organizat şi protejat, *cosmos* (cunoscut) – separat de *haos* (necunoscut, amenințător) – iar crearea centrului echivalează cu Facerea Lumii (de unde şi ritualurile de întemeiere a aşezărilor sau edificiilor)

- **parcursurile**

- din 3 direcții posibile, numai cele 2 orizontale formează câmpul acțiunii concrete a omului, planul în care acesta se poate deplasa cu mijloace proprii; verticala, interzisă datorită fie gravitației, fie solului sau învelişurilor sale, a devenit axa sacră, parcursul spre o realitate transcendentă
- determinate de relația de continuitate
- leagă centre (ținte cunoscute) sau pornesc spre necunoscut
- pot fi: liniare sau labirintice, orientate sau neorientate

- **domeniile**

- teritorii (preerii, lacuri, mări, deşerturi, păduri, regiuni, aşezări) definite de limite
- fundal relativ neutru, calitativ uniform, nestructurat pe care se profilează ca figură harta (rețeaua) de parcursuri şi centre
- au o funcțiune unificatoare pentru spațiul existențial

- **limitele**

- naturale (ape, păduri, munți) sau artificiale (parcursuri, împrejmuiri, fortificații, şanțuri)
- definesc atât domeniile, cât şi centrele sau parcursurile
- pot fi continue sau discontinue (fronturile unei străzi), opace, semi-transparente sau transparente (ecrane construite, împrejmuiri, perdele de vegetație)

- **reperele**

- elemente accesibile sau inaccesibile, care pot aparține domeniului, centrelor sau traseelor
- ex. obiecte singulare (monumente, fântâni, fleşe/turle de biserici), piațete sau largo-uri, intersecții sau schimbări de direcție ale străzilor);

- toate aceste elemente alcătuiesc **harti mentale**/**cognitive**, care ordonează percepția spațială şi facilitează orientarea
- posibilitatea orientării dă senzația de siguranță (v. oraşele vechi, cu numeroase repere, cu centre şi străzi-coridor formând o rețea bine ierarhizată), în timp ce dezorientarea produce angoase (v. cartierele moderne de locuințe şi efectele lor asupra psihicului utilizatorilor)
-dezordinea la scara mică (pe segmente reduse) poate fi agreabilă, benefică, stimulatoare (cu elemente-surpriză), însă la scara marilor spații publice (institutii, cartiere, oraşe) arhitectura şi structura urbană trebuie să orienteze

b. <u>Predispozițiile perceptive</u>

Se bazează pe scheme mentale, apărute din nevoia de a simplifica şi a organiza multitudinea de stimuli exteriori. Sunt rezultatul repetării unor experiențe primare şi intervin automat, aprioric, în procesul de interpretare a formelor şi fenomenelor din realitate, ca aproximări ale acestora. Studiate inițial exclusiv în domeniul percepției vizuale de către teoria gestaltistă (*Gestalttheorie*, teorie a formei care a generat o întreagă ramură a psihologiei), pot fi identificate şi în legătură cu alte simțuri (în primul rând cel tactil) sau cu experiențe ale mişcării şi poziției corpului în spațiu. Chiar şi în aceste cazuri, predispozițiile perceptive se transpun, în ultimă instanță, tot în domeniul vizualului, simț pe care omul îl utilizează cu predilecție şi care, în special în percepția arhitecturală, este fundamental.

1. Predispoziții (sugestii) vizuale, numite şi *preferințe înnăscute*, bazate pe relațiile topologice (proximitatea, similitudinea, continuitatea, închiderea etc.):

- ***aproximarea distanțelor*** (pornind de la relația de proximitate) – obiecte sau puncte din spațiu sunt considerate coplanare, chiar dacă se află la distanțe diferite față de observator (ex. constelațiile – scheme simplificatoare constând din figuri recognoscibile, necesare orientarii);
- ***aproximarea egalității*** (pornind de la relația de similitudine) – o serie de obiecte comparabile (dar nu identice) aflate la distanțe comparabile (de asemenea nu identice) este considerată ca fiind o serie uniformă (constituită din elemente egale aflate la distanțe egale);
- ***impulsul spre continuitate şi închidere (aproximarea cu figura cea mai simplă şi cea mai mare*** (pornind de la relațiile de continuitate şi închidere) – o formă necunoscută este completată mental, prin asociere cu o imagine cunoscută, prin adăugarea elementelor necesare pentru a se obține figura în acelaşi timp cea mai simplă, mai mare şi apropiată ca formă;
- ***raportul figură/fond*** (pornind de la relațiile de separare şi închidere), esențial în percepția arhitectural-urbană – o formă clar delimitată, închisă într-o altă formă este interpretată ca **figură** (individualizată, reliefată, beneficiind de un

statut ierarhic superior în ordinea percepției), iar restul imaginii ca **fond** (câmp uniform, nediferențiat, nelimitat, neutru); statutul de figură este accentuat de anumite caracteristici ale formelor (contur ferm, cât mai regulat sau cât mai pregnant, usor lizibil; culoare, textură, structură lizibilă, scară, poziție privilegiată într-un context); figura are caracter de obiect de sine-stătător, iar fondul – de țesut difuz.

Observații:

- figura şi fondul sunt componente interdependente ale întregului
- raportul figură-fond este reversibil în cazul unei relații ambigue între componentele imaginii (suprafețe, contururi comparabile, forme ce se pot citi alternativ); ex. de reversibilitate a raportului figură-fond, unde nu există un contrast clar între elemente: profilele afrontate care formează o cupă, desenele lui Escher etc.
- nu în orice situație se pot identifica forme-figură şi forme-fond; câmpul vizual poate fi ocupat numai de un fond continuu (deşert sau mare văzute de sus; spațiu subacvatic; întuneric total; țesut urban omogen; o multitudine de forme disparate, neierarhizate etc.)
- statutul de figură al unei forme nu este absolut, ci depinde de sistemul de referință ales (câmpul de percepție mai larg sau mai restrâns, scara sau poziția aleasă); astfel, un oraş (cel mai clar – un oraş delimitat de fortificații), în vedere aeriană, se citeşte ca figură pe fondul teritoriului înconjurător, un monument (catedrala) sau o piață urbană importantă devin figuri față de fondul reprezentat de un țesut urban omogen, deci față de oraş, un element arhitectural (portic, cupolă, portal, bovindou) – față de frontul unei piețe sau fațada unui monument, o compoziție decorativă (friză, ancadrament, terminație, cartuş) – față de elementul-suport, un detaliu sau un motiv ornamental (profil, îmbinare, vrej, acant, volută, fleuron) - față de compoziția în care se înscrie, etc. Fiecare formă percepută ca figură la o scară superioară poate deveni fond pentru un element component al său sau față de o altă formă la o scară inferioară.

  ex. Piața San Marco, Veneția: privind de sus (sau în plan), spațiul pieței se citeşte ca figură pe fondul reprezentat de țesutul urban înconjurător; restrângând câmpul vizual la spațiul pieței, acesta devine fond pentru biserica San Marco sau pentru campanil (ambele figuri); la nivelul pietonului, biserica şi campanilul se percep ca figuri pe fondul fronturilor uniforme ale Procurațiilor etc.
- în peisajul urban se pot identifica spații-figură delimitate de masa construită cu rol de fond, clădiri-figură (izolate în spațiu) pe fondul spațiului liber, dar şi al clădirilor din jur, şi fațade-figură pe fondul fronturilor în care sunt înscrise (fronturi rectilinii, ondulate, de colț)

  ex. clădire-figură: biserica Crețulescu (prin poziție, tipo-morfologie, tratare - culoare, decorație, materiale etc.)

ex. fațada-figură: biserica Sant'Agnese, Piazza Navona, Roma (arh. Francesco Borromini, 1661)

- raportul figură-fond se poate aplica şi spațiilor interioare ale unei clădiri, făcând lizibilă ierarhizarea acestora: ex. rotonda centrală de la vila Capra (Palladio) față de restul spațiului interior; sala de spectacole a teatrului din Säinäjoki, (Finlanda, Alvar Aalto) față de foaier (o formă rezultată) etc.

2. Predispoziții (sugestii) tactile; formele obiectelor pot sugera, prin anumite caracteristici, diferite tipuri de materiale cunoscute, chiar dacă nu pot fi atinse, ex.:

- ***formele anguloase, fațetate***, par dure, cristaline

  ex. Bruno Taut - Pavilionul Sticlei, Expoziția Asociatiei Werkbund, Köln, 1914 (sugerează, prin fațetare, modul de prelucrare a sticlei)

- ***formele rotunjite, organice*** par moi, uşor de modelat

  ex. Eric Mendelsohn – Turnul lui Einstein, Potsdam (absența muchiilor – colțurile rotunjite dau impresia de materie maleabilă);

3. Predispoziții (sugestii) kinestezice şi motorii – create prin asociere cu poziția şi mişcarea corpului în spațiu (*kinesis* = mişcare, *aisthesis* = senzație):

- ***linia orizontală şi formele preponderent orizontale*** exprimă stabilitate, echilibru static, prin analogie cu corpul întins, aflat în repaos absolut, care nu contrazice legea gravitației

  ex. Frank Lloyd Wright, la Casele Preeriei – mizează pe orizontalitate, pentru a sugera stabilitatea şi protecția, ideea de cămin; terasele orizontale se mulează uşor pe curbele de nivel, se adaptează fără probleme unei topografii accidentate

- ***linia verticală şi formele preponderent verticale*** exprimă elan, îndrăzneală, triumf, tensiune între cer şi pământ (tensiune statică), prin analogie cu poziția bipedă, care este rezultatul acțiunii concertate a unui mare număr de muşchi; constituie de fapt o victorie împotriva gravitației

  ex. turnurile - exprimă prestigiul, autoritatea, puterea ex. turnurile nobiliare de la San Gimignano, Italia, sau zgârie-norii din Manhattan, în New York

- ***linia oblică şi formele preponderent oblice*** exprimă o tensiune dinamică, dată de o potențială rezistență față de impulsul gravitațional care ar determina căderea unui corp înclinat; sunt forme dinamice prin excelență (v. scările, rampele – care permit deplasarea pe direcție oblică)

  ex. Vladimir Tatlin - monumentul Internaționalei a III-a, 1919

- ***spațiile de plan central*** (cerc sau poligon regulat) sunt statice, nedirecționate şi orientate spre centru datorită direcțiilor echivalente, care se neutralizează reciproc în câmp orizontal; valabil şi pentru planuri dreptunghiulare cu dimensiuni echivalente ale laturilor

ex. biserici de plan central (Bizanț, Renaştere)

- ***spațiile de plan longitudinal*** sunt dinamice, direcționate, orientate spre capete (induc un impuls de mişcare dintr-un capăt în celălat)

ex. biserici de plan bazilical

C. **Efectele optice**

Efectele optice constituie un exemplu relevant pentru modul în care omul percepe realitatea în funcție de experiențele anterioare, cu atât mai mult cu cât văzul este simțul pe care se bazează în primul rând, spre deosebire de restul clasei mamiferelor, iar percepția arhitecturală este în principal vizuală.

-Platon: "gândirea întemeiată pe vedere este plină de erori" (pe vedere, deci pe simțuri); de multe ori realitatea percepțiilor noastre este înşelătoare, nu coincide cu realitatea obiectivă, absolută, iar arta este, prin natura ei mimetică, amagitoare şi prezintă o imagine deformata a realității

-Aristotel (despre poeți): ideea că arta, pentru a trezi bucuria estetică, amăgeşte, arată adevărul în mod abil - valabilă şi pentru arhitectură

- idealul sincerității în arhitectură, formulat odată cu apariția concepțiilor raționalist-funcționaliste în sec. al XIX-lea (ca reacție împotriva exceselor formaliste ale epocii), este discutabil şi nu poate constitui un scop în sine

Efectele optice (iluzii şi corecții): instrument important al arhitectului, necesar pentru:

a – a pune în valoare un obiect (ex. Piazza Campidoglio, Piazza San Pietro)

b - a crea / modifica un efect nedorit sau dezagreabil, a obține un rezultat, o anume percepție / expresie: modificarea spatialității (ex. oglinzi, picturi murale în *trompe l'oeil*), în particular a adâncimii (ex. perspectiva scenografică; culori calde care apropie sau culori reci care îndepărtează; Scala Regia) sau a înălțimii; atenuare a masivității (ex. Ronchamp); efecte de mişcare (direcționare a unui spațiu prin formă, prin tratarea pavimentului, a pereților sau a acoperirii – spațiul bazilical), de lumină (ex. altarul *Trasparente*, catedrala din Toledo)

c – a preveni o percepție eronată (ex. Partenon)

Clasificare:

1. Efecte rezultate (naturale), care decurg dintr-o configurație anume, dar pe care arhitecții le pot exploata (specula) în avantajul operei:

Ex. - Michelangelo - Piazza Campidoglio, Roma: platoul colinei capitoline formează un soclu monumental al ansamblului, iar piesa principală, Palatul Senatorilor, aflată în ax, este pusă in valoare prin panta uşoară a platoului (edificiul pare optic mai înalt) şi împinsă în față, apropiată, prin efectul antiperspectiv al evazării lateralelor către fundal (forma de trapez impusă de dispoziția clădirilor existente, dar speculată favorabil de arhitect)

- în legătură cu semnificațiile naturale şi simbolice, pantele scărilor către Piazza Campidoglio şi către biserica Santa Maria in Aracoeli, plasată pe un monticul al colinei, au următorul efect rezultat din topografia terenului: scara accesibilă şi solemnă către spațiul vieții publice în care cetățeanul este suveran, şi scara abruptă, dificilă către spațiul sacru.

2. Efecte intenționate (artificiale), cu caracter scenografic (în special barocul a excelat în efecte teatrale, iluzionistice):

ex. Teatrul Olimpic din Vicenza (Palladio – decorul fix reprezentând un spațiu urban cu străzi care fug în perspectivă)

- Scala Regia (Bernini – combinație de efecte rezultate şi intenționate, creând un efect de amplificare a adâncimii spațiului, la care se adaugă efecte de lumină)

- San Pietro (colonada focalizează imaginea spre fațada principală; spațiul este dublu comprimat – observatorul este propulsat spre catedrală prin forma aplatizată

a elipsei, iar fațada catedralei este propulsată spre observator prin efectul antiperspectiv al trapezului)

- contrastul - procedeu folosit pentru a amplifica şi potența caracteristicile formelor juxtapuse - ex. vestibulul şi galeria Bibliotecii Laurenziana din Florența (Michelangelo), rotonda şi coridoarele de acces de la Villa Capra (Palladio), motivul “cheii urbane”.

3. Efecte intenționate de corectare a unor efecte rezultate:

ex. ***corecțiile optice ale Partenonului*** tind să repare iluziile rezultate din perceperea obiectului, iluzii datorate unor particularități fiziologice

- curbura convexă a stilobatului şi a antablamentului

-orizontalele de o anumită lungime par a se curba sub efectul unor presupuse încărcări gravitaționale (fac săgeată) => contracarare prin curbura convexă

- înclinarea coloanelor spre interior pentru a preveni efectul de desfacere în evantai a clădirii la partea superioară

- proiecția axelor înclinate este de 7 cm
- rezultă în acelaşi timp un efect de stabilitate, dat de evazarea formei spre bază, şi de elansare a siluetei generale, principiu care se regăseşte şi în conformarea coloanei

- întărirea colțului clădirii - având ca efect mărirea impresiei de stabilitate (tectonică şi vizuală) - prin:

(a) îngroşarea cu 4cm a diametrului coloanei de colț, care se percepe în *contre-jour*, întunecată pe fondul luminos al cerului, şi pare ”devorată de lumina”, subțiată, conform legii iradiației (în timp ce coloanele de câmp par luminate față de fundalul umbrit al cellei)

(b) micşorarea intercolonamentului de capăt, pe care unii autori nu o consideră o corecție, ci un efect rezultat din necesitatea de a alinia fusul ultimei coloane față de antablament, astfel încât coloana nu mai poate fi axată pe ultimul triglif; dar, dacă menținerea pasului coloanelor ar fi fost o prioritate, în mod sigur s-ar fi găsit o soluție (la subtilitatea şi rafinamentul de care dau dovadă autorii Parthenonului); probabil însă că apropierea ultimei coloane a părut oportună pentru unitatea şi coeziunea volumului, ca o terminație necesară a ritmului colonadei.

- Partenonul, expresie a idealului clasic de perfecțiune, a echilibrului şi a armoniei între verticală şi orizontală, este realizat paradoxal numai din curbe şi oblice
- conceput cu suplețe, ca un organism natural perfect, Partenonul a fost comparat cu vibrația, viața unui crochiu făcut cu mâna liberă față de un desen sec la teu şi echer (vezi alte temple greceşti, în special din perioada elenistică)
- Partenonul este celebru deoarece comunică ideea de perfecțiune omului marcat de propria sa imperfecțiune

Bibliografie:

- P. A. Michelis, *Estetica arhitecturii*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1982, pp. 340-384

3. Ipostazele complementare ale formei arhitecturale

a. (+) şi (-), volum şi spațiu

Forma, definită în filozofie ca principiu de organizare a materiei, ca matrice ideală a lucrurilor (*eidos*-ul platonician înseamnă în acelaşi timp idee, esență şi formă), poate fi concepută în arhitectură în 2 moduri:

1 - **forma (+)** , care îmbracă din exterior o masă, o cantitate sau un fragment de materie (ex. o coloană sau un obelisc) sau învelişul solid al unui spațiu, pentru care constituie suprafața exterioară, extradosul (caracterizat prin convexitate, sculpturalitate);

2 – **forma (-)**, care sapă, scobeşte în materia solidă o cavitate (un gol, o incintă), pentru care constituie suprafața interioară, intradosul (caracterizat prin concavitate).

Ca urmare, într-un câmp tridimensional (în spațiul fizic, concret), ***forma (în sensul său originar), este de fapt anvelopanta volumelor sau a spațiilor, suprafața separatoare între plin şi gol, care delimitează solidul de vid – o abstracție***

matematică lipsită de materialitate. Ea constituie tiparul, „matrița” în care se toarnă materia solidă (cu texturile, culorile şi reflexele sale), generând volume, şi aerul (cu luminozitatea, transparența şi umiditatea sa), generând spații. Într-un câmp bidimensional (într-o compoziție plană – tablou, frescă, paviment, planuri sau elevații ale unui edificiu), forma este un contur linear care delimitează, separă sau compartimentează suprafețe.
În mod curent însă, conceptul de formă este utilizat cel mai frecvent cu sensul de **formă materială**, care exprimă unitatea dintre anvelopanta modelatoare şi suportul său (materia solidă sau eterică). Arhitectul manevrează şi creează de fapt forme materiale, volume şi spații, chiar dacă, uneori, porneşte de la entități abstracte, de la modele ideale pe care apoi le transpune în concretul materiei (de ex. în Renaştere).

În harta lui Nolli (celebrul plan al Romei din 1748 în care edificiile publice sunt figurate în secțiune orizontală, cu planurile parterului, iar cele private în vedere aeriană, ca suprafețe compacte, astfel citindu-se continuitatea spațiului public interior şi exterior) se pot identifica diferite **tipuri de forme materiale**:

- **forme (+)** **- simple (elemente arhitecturale)**: coloane, ziduri (la care se adaugă şi alte elemente simple, vizibile în secțiuni şi elevații: arce, grinzi, planşee, bolți, cupole)
  - complexe (volume construite)
- **forme (-)** **- simple (elemente arhitecturale)**: goluri (uşi, ferestre)
  - complexe (spații)

Ansamblul acestor elemente simple şi complexe, forme pozitive şi negative, constituie repertoriul specific al limbajului arhitectural.

Arhitecții pot opta pentru afirmarea complementarității între volum construit şi spațiu sau între plin şi gol (ex. Mario Botta) cu ponderi egale, sau pentru subordonarea unei categorii de forme față de cealaltă (ex. arhitectura Greciei şi a Romei antice).
Christian Norberg Schulz apreciază diferența fundamentală dintre cele două viziuni arhitecturale, relevantă de altfel pentru opoziția dintre formele (+) şi (-), ca fiind rezultatul a două

moduri diferite de a concepe forma, datorate, la rândul lor, gestului originar de a construi specific celor două civilizații:

- **grecii modelează volumul în spațiu – ca organism plastic,** ca sculptură izolată în spațiul liber, în dialog cu natura, pentru că, la origine, sunt *tektoni*, constructori în lemn şi piatră;
- **romanii modelează spațiul în volumul construit – ca incintă**, fiind, la origine, *grottaiuoli*, săpători de grote (meserie existentă şi astăzi) în terenul vulcanic moale, deja brăzdat de afluenții Tibrului; ei au vocația de a închide spațiul, chiar şi cel exterior (v. forul delimitat de portice continue, cu templul adosat la una din laturi).

Modelul urban instaurat de Roma - cu un țesut dens şi omogen în care sunt decupate spațiile urbane, iar edificiile majore se detaşează ca „evenimente" - stă la baza dezvoltării oraşelor europene până târziu, în sec. al XIX-lea.

b. relații între forme ca elemente ale unei compoziții arhitectural-urbane

Între formele spațiale şi volumetrice privite ca elemente de limbaj se stabilesc diferite relații, care structurează compoziția şi îi dau o anumită expresie. Din studiul ansamblurilor arhitectural-urbane se poate constata o anumită variație a priorității acordate celor două ipostaze ale formei, în mod spontan sau deliberat. Apar astfel situații clare de subordonare a spațiului față de volumul construit sau, invers, a volumului construit față de spațiul urban (cazuri prezentate în continuare sub forma evoluției istorice a compoziției urbane), dar şi situații de complementaritate sau dialog, în care spațiul şi volumul dețin ponderi egale în cadrul compoziției.

Un exemplu relevant de complementaritate, de contrapunct compozițional între piese de naturi diferite, dar echivalente ca pondere, îl oferă **Piazza San Marco din Veneția**.

ex.Piața, alcătuită dintr-un ciorchine de forme spațiale şi volumetrice, domină oraşul. Forma net decupată a pieței îşi subordonează clădirile cu tratare uniformă şi repetitivă (Procurațiile) care o delimitează pe trei laturi, dar nu şi edificiile monumentale ale Bazilicii şi Campanilului, cu care intră într-o relație de echilibru al contrariilor. Cele două clădiri, ele însele aflate într-o relație de contrast, formează un ansamblu dominant față de clădirile din jur (Procurații şi țesut urban omogen) şi aflat în relație de complementaritate cu spațiul bine conturat al pieței.

Asemenea exemple se întâlnesc curent în cazul unor ansambluri urbane dezvoltate organic, fără o planificare prealabilă, sau care suferă în timp diferite transformări.

Evoluția istorică a relației dintre volumul construit şi spațiul urban evidențiază trecerea de la subordonarea instinctivă a spațiului față de obiectul arhitectural semnificativ în perioada medievală la intenția explicită, din ce în ce mai accentuată până la Mişcarea Modernă, de a integra clădirile, chiar cele de prestigiu, în tiparele ordonatoare ale spațiului urban – proces întrerupt prin mutația radicală introdusă de urbanismul funcționalist.

- ***Evul Mediu***

- spațiul urban este o formă rezultată, neregulată, oraşul dezvoltându-se spontan, organic, fără o planificare prealabilă
- edificiile majore (catedrala, palatul comunal sau episcopal etc.) sunt elemente modelatoare, active, iar spațiul este supus presiunii dintre masa densă a țesutului construit şi masa monumentală a clădirilor de interes public

ex. Piața Catedralei din Massa Marittima, Italia: catedrala domină spațiul urban, îl agresează şi îl deformează; spațiul este comprimat între masa catedralei şi masa caselor din jur

ex. Piața Domului şi Piața Signoriei, Florența: piețele rezultă din interacțiunea dintre masa obiectului de prestigiu şi presiunea țesutului urban înconjurător, dintre formele active (absidele convexe ale catedralei, pintenul volumului cubic al Signoriei) şi țesut

- excepție - Piazza del Campo, Siena: nu este o formă rezultată, ci gândită ca figură (evantai, cochilie) datorită configurației sitului care a dictat această formă specială (un amfiteatru natural situat la intersecția a trei culmi sau cumpene ale apelor; clădirile se mulează pe forma pieței (inclusiv palatul comunal), de fapt pe curbele de nivel; în plus, existau deja regulamente urbane care, dictând dimensiunile ferestrelor, au uniformizat şi unificat fronturile, punând în valoare forma spațiului; adaptarea formelor urbane la topografia terenului este o caracteristică a oraşelor medievale, care în cazul de față conduce la o situație ne-caracteristică (spațiul modelator, activ, dominant față de clădiri)

- concluzie: spațiul medieval este un spațiu rezultat, dominat / subordonat față de clădirile de prestigiu ale comunității.

- ***Renaşterea şi clasicismul***

- caracterizate prin gesturi arhitectural-urbanistice ordonatoare, care dau prioritate spațiului urban, subordonând clădirile

- spațiul este conceput ca figură pe fondul țesutului construit, iar edificiile majore sunt integrate, supuse ordinii spațiale

-spațiile renascentiste, concepute după regulile perspectivei centrale, au forme regulate, închise şi sunt percepute axial, fiind uşor de controlat

ex. prima mostră de planificare urbană „modernă" (după perioada antică): **piața din Pienza**, arh. Bernardo Rossellino (discipol al lui Alberti), la comanda papei Pius al II-lea Piccolomini ca spațiu urban monumental (Pienza fiind oraşul natal al papei); Rossellino demolează vechea biserică şi nişte locuințe din zona sudică pentru a construi piața; el gândeşte un spațiu cât mai regulat cu putință în condițiile țesutului medieval neregulat: creează un ax de compoziție şi simetrie în continuarea unei străzi existente, care asigură un acces axial, amplasează noua biserică în capătul acestuia şi preia în oglinda latura oblică a palatului episcopal existent, piața rezultând sub forma unui trapez isoscel, o formă geometrică clară, controlabilă; pentru a unifica ansamblul de obiecte eterogene foloseşte în paviment un caroiaj din piatră ce se „ridică" pe fațada clădirilor noi (biserica şi palatul Piccolomini) sub forma de pilaştri => o grilă tridimensională care ordonează compoziția, catedrala fiind integrată unei ordini spațiale superioare

ex. **Piazza della Santissima Annunziata, Florenta**: forma pieței este din start regulată datorită tramei ortoganele a castrului roman pe care se dezvoltă Florența medievală; piața are deja un acces axial şi o biserică în capătul opus; Filippo Brunelleschi construieşte Ospedale degli Innocenti (1444), clădire-manifest a Renaşterii timpurii, care ocupă o latură a pieței cu un portic continuu; ulterior se construiesc portice identice pe latura opusă (sec. XVI) şi în fața bisericii (sec. XVII), astfel încât piața apare ca o curte interioară, în care biserica nu se mai percepe ca obiect dominant, ci este subordonată compoziției de ansamblu, ca şi celelale clădiri.

- concepția renascentistă a priorității spațiului asupra clădirilor este continuată şi amplificată în perioada clasicismului francez, prin aşa-numitele *Places Royales* – spații de prestigiu gândite ca decoruri monumentale pentru statuia monarhului

ex. **Place des Vosges, Paris**: clădiri identice, cu arcade la parter, care delimitează un spațiu de formă pătrată; **Place Vendome, Paris**, de formă octogonală, delimitată de ordonanța continuă a unor fațade care au fost construite inițial ca simple ecrane, în spatele cărora clădirile s-au realizat ulterior, după cumpărarea parcelelor din jur de către administrația regelui Ludovic al XIV-lea.

- ***Barocul***

- se accentuează principiul subordonării clădirilor față de spațiului urban (în paralel cu formarea unor sisteme de putere autoritare – papalitatea Contrareformei şi regimurile monarhice absolutiste) – arhitectura devine o scenografie somptuoasă pentru marile procesiuni religioase sau pentru ceremoniile şi serbările regale, dar dincolo de spectacol există o rigoare geometrică strictă a concepției spațiale (mult mai sofisticată şi mai flexibilă decât în perioada Renaşterii)

ex. **Piazza Sant'Ignazio, Roma, 1726, arh. Filippo Raguzzini** – remodelare de spațiu urban în dreptul fațadei principale a bisericii Sant'Ignazio; spațiul, gândit ca o sală de spectacol având ca scenă fațada bisericii; forma spațială are o geometrie complexă, dar riguroasă, şi apare ca o matriță după care sunt modelate clădirile; spațiul este ținut sub control de un regizor nevăzut, în timp ce observatorul are senzația înşelătoare a unui spațiu-surpriză.

- ***Oraşul modern***

- pentru a răspunde transformărilor social-economice şi dezvoltării explozive a oraşelor, spațiul urban este restructurat pe baza unor unor scheme urbanistice de ansamblu, care se definesc ca rețele complexe de artere şi piețe, concepute şi trasate înainte de construirea clădirilor care le vor da formă

- de la **planul Romei redactat de Domenico Fontana în 1576 pentru papa Sixtus al V-lea** la **intervențiile din Paris ale prefectului Haussmann (cca. 1850-1870)**, care au influențat dezvoltarea urbană a numeroase metropole europene (inclusiv a Bucureştiului), urbanismul modern subordonează în continuare forma construită unei forme spațiale gândite ca un sistem de linii de forță (**sisteme deschise, stelare**, spre deosebire de sistemele centralizate, închise, ale Renaşterii), care în timp se materializează prin completarea cu clădiri (uniforme, cu o arhitectură unitară de-a lungul arterelor, şi monumentale, emblematice, în piețe şi/sau în capetele de perspectivă)

- ***Oraşul funcționalist***

- principiile Cartei de la Atena, definitorii pentru oraşul funcționalist, reprezintă o mutație majoră în gândirea urbanistică, mutație care se reflectă în **inversarea ierarhiei consacrate dintre spațiul urban şi volumul construit**

- oraşul este transformat într-un parc continuu, nediferențiat şi nestructurat prin ierarhia lizibilă a spațiilor urbane , aşa cum se întâmplă în oraşul tradițional - în

care rețeaua de centre şi parcursuri este dominată de spațiile semnificative (piața civică, piața comercială ca loc al schimburilor sau piața catedralei), precum şi de traseele care conduc spre acestea

- dispare noțiunea de țesut omogen, în care clădirile curente (locuințe şi locuri de producție) sunt simple „ochiuri” repetabile, neindividualizate, iar monumentele, edificiile publice (care întrupează valorile comunității sau ale societății în ansamblu) se citesc ca evenimente („rupturi”, „accidente”) – statut perfect justificat de semnificația lor
- spațiul devine un fond neutru în care volumele construite se percep ca figuri, ca obiecte izolate, dominatoare, chiar dacă funcțiunea lor (practică şi simbolică) nu justifică acest statut (ex. blocuri de locuințe sau clădiri de birouri).

Observații:

- treptat, din Evul Mediu până în secolul al XIX-lea se constată o **subordonare din ce în ce mai vizibilă a clădirii față de spațiul public şi de necesitățile acestuia** (prin ordonarea unificatoare, regulamente urbane) – ceea ce atestă o gândire a clădirilor de la exterior spre interior şi în consecință, un oarecare formalism al concepției arhitecturale (aspru sancționat de Mişcarea Modernă, deşi nu întotdeauna rezultatele sunt criticabile, nefiind cazul întotdeuna ca arhitectura să răspundă unor cerințe funcționale complexe)
- Mişcarea Modernă propune **gândirea clădirilor de la interior spre exterior** (ex. Frank Lloyd Wright - Casele Preeriei), pentru satisfacerea necesităților din ce în ce mai complexe ale locuirii şi, în general ale existenței umane în perioada modernă; dar atenția exclusivă acordată logicii interne a edificiului antrenează neglijarea contextului; clădirile nu se mai supun presiunii exterioare a oraşului şi țesuturilor sale, devin toate „obiecte” în sine, indiferent de importanța lor
- aparent ierarhiile se inversează prin prioritatea acordată clădirilor față de spațiu, dar nu se revine la modelul medieval (nu există nici delimitarea netă a spațiului urban, nici ierarhizarea evidentă a clădirilor – care se pot observa în Evul Mediu); se poate afirma că **ierarhia este înlocuită de anarhie**, idee susținută de libertatea excesivă a compoziției urbane şi a formelor arhitecturale

- eşecul urbanismului funcționalist ca model (de studiat pentru a înțelege lecția acestei experiențe) este determinat, printre alte aspecte, de:
    - **dispariția ierarhiei valorice** care dădea sens organizării oraşului – egalizarea, „democratizarea” compoziției urbane (în paralel cu a societății) conducând la pierderea semnificațiilor umane
    - **distrugerea țesutului urban** (de fapt „evaporarea” oraşului) prin instaurarea unui **primat al obiectului**; obiectele izolate (ex. Unite d’Habitation) ocupă spațiul, dar nu îl pot defini; ca urmare spațiul nu se conturează ca figură semnificantă, nu poate fi însuşit ca spațiu al existenței umane

Din analiza de mai sus se pot deduce ***tipurile de relații care se pot stabili între formele arhitecturale ca părți ale unui ansamblu***:

1. **<u>relații spațiu-cladiri</u>:**
   - subordonare (ierarhizare) -spațiul domină volumul ex. Renaştere, baroc
   - volumul domină spațiul ex. Evul Mediu
   - complementaritate (dialog) - ex. spațiul pieței şi ansamblul format din Bazilică şi Campanil, Piazza San Marco, Veneția
2. **<u>relații între clădiri</u>:**
   - subordonare (ierarhizare) - ex. biserica = dominantă în Piața Domului, Pienza
   - complementaritate (dialog) - ex. Bazilica şi Campanilul, Piazza San Marco, Veneția
   - coordonare (egalitate) - ex. clădirile din Place des Vosges, Paris; Procurațiile din Piazza San Marco, Veneția
3. **<u>relații între spații</u>:**
   - subordonare (ierarhizare) - ex. rotonda centrală din Villa Capra, Vicenza – spațiu dominant
   - complementaritate (dialog) - ex. Vestibulul şi Galeria Bibliotecii Laurenziana, Florența, Michelangelo
   - egalitate / coordonare - ex. spații de tipul unor celule repetabile, modulate (clase, camere de hotel, etc.)

c. **<u>interpretarea relației spațiu / volum prin prisma raportului figură / fond – implicații ale percepției arhitecturale</u>**

Interpretarea relației între formele (+) şi (-) în spațiul urban prin prisma raportului figură/fond pune <u>problema lizibilității şi a inteligibilității ansamblurilor arhitectural-urbane, premisă a unei bune relații dintre om şi cadrul construit.</u>

- comparația dintre oraşul preindustrial (tradițional) şi oraşul modernist (bazat pe urbanismul funcționalist generalizat după al doilea război mondial) poate fi explicitată în termenii raportului figură/fond:

- în planul Romei realizat de Giambattista Nolli (1748) se observă **caracterul de figură al spațiului urban** (contur închis, net delimitat) şi **caracterul de fond al țesutului construit** (omogen, nelimitat, formând un fond continuu atât pentru spațiul urban, cât şi pentru obiectele semnificative)
  - planul lui Nolli ilustrează modul cum se inserează în țesut **clădirile cu valoare de obiect** (monumentele) şi cum ordonează oraşul prin **iradiere** (lărgire în dreptul lor a spațiului public – cedare a țesutului urban)
  - „iradierea" se poate produce de jur-împrejur în cazul obiectelor izolate (**clădiri-obiect**) sau numai pe o singură direcție, dinspre fațada principală, în cazul obiectelor incluse într-un front (**fațade obiect)**
- în macheta planului Voisin, realizat de Le Corbusier în 1925 (propunând construirea unei zone de afaceri cu turnuri de birouri în centrul istoric al Parisului) se observă **inversarea raportului figură/fond în urbanismul funcționalist**: **clădirile se percep ca figuri, iar spațiul,** transformat într-un continuum nediferențiat, **ca fond**; în lipsa unor limite care să îl definească, spațiul nu poate fi înțeles şi însuşit de către utilizatorii săi, devine ilizibil şi derutant.

- fenomen emblematic pentru cucerirea libertății şi continuității spațiale (deziderat al modernismului), inversarea raportului figură-fond se produce pe mai multe paliere:

1. la scară urbană, la nivelul spațiului exterior – clădirile primesc statut de figură:

- țesut tradițional *versus* urbanism liber

2. la scara obiectului de arhitectură, la nivelul spațiului interior – închiderile (pereții) devin obiecte (panouri) izolate, figuri pe fondul reprezentat de spațiul interior:

- plan structură *versus* plan liber

Ex. Mies van der Rohe – Pavilionul de la Barcelona sau vila Tugendhat: pereții devin panouri izolate în spațiu, statutul lor de figură fiind în plus legitimat prin placarea cu materiale nobile (onix, porfir, marmură, furniruri prețioase)

3. la scara fațadei, golurile (care în arhitectura tradițională se citeau ca figuri pe fondul peretelui) pot avea orice formă şi dimensiune (datorită noilor tehnologii constructive), ajungând să formeze, împreună cu spațiul înconjurător, fondul pe care se profilează plinurile (rețea structurală, panouri de fațadă, etc.) cu statut de figură

- fațadă portantă versus fațadă liberă

Ex. Mies van der Rohe – Pavilionul de la Barcelona: în fațadă, golul se citeşte ca absența a plinului, ca vid, ca o continuare a spațiului din jur, în care plutesc, explodate, elementele primare ale formei construite (pereți, planşeu, stâlpi).

- modernismul apare astfel ca un limbaj pe deplin coerent, ale cărui paradigme se regăsesc pe diferite paliere de complexitate a formei, cu rezultate remarcabile în plan estetic; dar, din cauza inversării raportului figură/fond şi a dispariției ierarhiei valorice a formelor urbane, la scara oraşului şi a marilor spații publice au apărut grave disfuncții, legate în primul rând de relația cu omul (de modul cum acesta experimentează şi percepe spațiul urban).

Concluzii generale:

Ordonarea formelor, în funcție de semnificații, prin

- *raportul figură-fond*
- *diferitele tipuri de relații*

asigură, pentru expresia arhitecturală (apanajul creatorului), unitatea şi coerența necesare unei opere de calitate, precum şi o bună înscriere în context, iar pentru

percepție (apanajul observatorului, de fapt beneficiarul operei), lizibilitate, claritate, inteligibilitate – premise esențiale pentru realizarea unui raport de echilibru şi, de ce nu, chiar de simpatie, între om şi cadrul său existențial.
Ignorarea acestor factori de ordine în cazul oricărei intervenții arhitecturale într-un context dat poate genera anarhie, disonanță, coliziune.

Tributare atât individualismului specific creatorului modern, care şi-a pierdut menirea de interpret al valorilor întregii societăți, cât şi reductivismului modernist, indiferent la varietatea indivizilor şi situațiilor, marile edificii culturale, comerciale sau administrative contemporane exprimă fie subiectivitatea orgolioasă a autorului, fie funcțiunea monumentalizată a clădirii, dar cel mai adesea se comunică pe sine ca obiecte unice, autoreferențiale, absolute.
Centrele urbane moderne sunt adeseori dominate de confuzia, discordanța sau conflictul dintre formele arhitecturale gândite individual, ca finalități proprii, şi nu ca elemente urbane subordonate unei ordini şi unor semnificații superioare.
ex. Regretând armonia atent orchestrata dintre Palatul Parlamentului şi Westminster Abbey, Charles Jenks descrie sugestiv cheiul de sud al Tamisei ca un „dialog al surzilor”, în care „fiecare bloc se mărgineşte să exprime, *mezzo voce*, faptul că este un monument important”. Anarhia domneşte şi în ansamblul *Kulturforum* din Berlin, un spațiu anti-urban conceput de Hans Scharoun ca un imens parc traversat de artere majore de circulație şi punctat de edificii culturale prestigioase: *Neue Nationalgalerie* (Mies van der Rohe), Filarmonica şi o sală de concerte de cameră (Hans Scharoun, Edgar Wisniewski), Biblioteca de Stat (Hans Scharoun) şi un complex muzeal, la care se adaugă o biserică neoromanică şi, nu departe, siluetele exuberante ale noilor intervenții din Potsdamer Platz – un câmp nestructurat de forme neierarhizate, de sine-stătătoare, fiecare clamându-şi unicitatea.

Pentru a recupera, în condițiile de astăzi, calitatea pierdută a spațiului urban „de altădată”, e nevoie ca fiecare proiect să fie conceput

- *ca o **intervenție într-un organism care evoluează permanent**, cu conflictele şi antagonismele sale*
- *ca **mediere,** în scopul **reconcilierii,** între oraş şi arhitectură, între necesitățile individuale şi cele ale oraşului – cu descoperirea raportului just între afirmarea individuală a edificiului şi înscrierea benefică în context, eventual prin regenerarea țesuturilor, remodelarea lor, prin creerea / continuarea / interpretarea unui țesut urban existent.*

Bibliografie capitolul II:

- Rudolf Arnheim, *Dynamics of Architectural Form*, Berkeley, Los Angeles and London, University of Californa Press, 1977, pp. 67-109, 205-213 (cota I 6212)
- Rudolf Arnheim, *Artă şi percepție vizuală*, Buc., Meridiane, 1979, pp. 221-247 (cota II 3715)
- Pierre von Meiss, *De la forme au lieu*, (trad. engl. *From Form to* Place), Lausanne, 1986, pp.25-40, 168-176 (cota I 9047)
- Christian Norberg-Schulz, *La Signification dans l'Architecture Occidentale*, Liège, Pierre Mardaga éd., 1984, pp. 430-433 (cota II 5041)
- Lynch, Kevin – *L'image de la Cité* (cota I 9203)
- Thomas Thiis-Evensen, *Archetypes in Architecture*, Oslo, Oxford and Norwegian University Press, 1987 (cota I 10008)
- Ching, Francis D.K. – *Architecture : Form, Space & Order* (cota I 4 T)
- Sinteza documentara pentru cursul *Forma si semnificatie* (cota II 5845)

LIMBAJ ARHITECTURAL 1

bibliografie generala

-William Curtis, *Architecture since 1900*, Phaidon, London, 1996

-Kenneth Frampton, *Modern Architecture – A Critical History*, Thames & Hudson, New York, 1985 (cota II 4837)

-Sorin Vasilescu, *Istoria arhitecturii moderne* (curs)

-Pierre von Meiss, *De la forme au lieu*, Lausanne, 1986, pp.179-192

-Frampton, Kenneth, *Studies in Tectonic Culture* (cota III 3636)

-Charles Jencks, *Le Langage de l'architecture post-moderne*, London, Academy Editions / Éditions Denoël, 1985, pp. 39-79

-Rudolf Arnheim, *Dynamics of Architectural Form*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1977, pp. 67-109, 205-213 (cota I 6212)

-Rudolf Arnheim, *Artă şi percepție vizuală*, Buc., Meridiane, 1979, pp. 221-247 (cota II 3715)

-Pierre von Meiss, *De la forme au lieu*, (trad. engl. *From Form to* Place), Lausanne, 1986, pp.25-40, 168-176 (cota I 9047)

-Christian Norberg-Schulz, *La Signification dans l'Architecture Occidentale*, Liège, Pierre Mardaga éd., 1984, pp. 430-433 (cota II 5041)

-Lynch, Kevin, *L'image de la Cité* (cota I 9203)

-Thomas Thiis-Evensen, *Archetypes in Architecture*, Oslo, Oxford and Norwegian University Press, 1987 (cota I 10008)

-Ching, Francis D.K., *Architecture : Form, Space & Order* (cota I 4 T)

-Sinteza documentara pentru cursul *Forma si semnificatie* (cota II 5845)